

Fernanda Guimarães Goulart

**Entre a comunicação e a arte: experiência estética e vida ordinária
em Calle, Dias e Riedweg**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
do Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção
do título de mestre em Comunicação Social.

Área de concentração:

Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa:

Meios e produtos da comunicação

Orientador:

Prof. Doutor. César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

*COMO VOU CONSEGUIR LHE AGRADECER POR
TANTO, CÉSAR? BASTA VOLTAR E LEMBRAR
QUANDO VOCÊ ME ACOLHEU
COM 22 ANOS, DUAS PÁGINAS E MEIO MUNDO!
COMO PODE UMA MESMA PESSOA SER TÃO
GENUÍNO EXEMPLO DE AFETIVIDADE,
GENEROSIDADE, SINGULARIDADE,
SENSIBILIDADE E 'SAGESSE'?*

*DEDICO O TRABALHO AO ANDRÉ,
POR QUEM MEUS OLHOS SE
ARREGALARAM
E ATÉ HOJE NÃO VIRAM TUDO!:
OBRIGADA POR TER ME CONVIDADO A
OLHAR
PARA ESTE LADO DA FRONTEIRA,
POR TER PERSEGUIDO COMIGO TANTAS
INDAGAÇÕES
DA PESQUISA E POR TORNAR MAIS BELA A
NOSSA VIDA ORDINÁRIA, SOBRETUDO COM
COMPARTILHAMENTO E AFETO...*

PALAVRAS CHAVE: ALTERIDADE, ENCONTRO, AFETO...

... E **MUITO OBRIGADA** A:

- MAURÍCIO E WALTER, QUE ME RECEBERAM EM SUA CASA COM UM ALMOÇO GOSTOSO E DISPONIBILIZARAM TANTOS MATERIAIS, INFORMAÇÕES, SIMPATIA E BOA VONTADE!
- PITI, POR ME CONFIAR *DOUBLE GAME* E TER ME FEITO ESTA ESPÉCIE DE CO-ORIENTAÇÃO, INDICANDO-ME VÁRIAS LEITURAS BACANAS E ÚTEIS PARA A PESQUISA!
- BRUNO LEAL E DENILSON LOPES, POR ENCONTRAR EM VOCÊS SEGURANÇA PARA PERMANECER HABITANDO AS FRONTEIRAS!
- PAULO B., POR ME DEIXAR ARRUMAR A SUA BIBLIOTECA. AH! QUANDO EU CRESCER QUERO SER COMO VOCÊ!
- RE: [MESTCS_2003] - TODOS OS COLEGAS DO MESTRADO, ESPECIALMENTE BRUNO E FRED, COMPANHEIROS DE TANTAS CERVEJAS, PAPOS DE TRABALHO E PAPOS PARA O ALTO.
- PINK, ISABELA CAIXETA, JOSIE, CECÍLIA E CINARA: PELO ESTÍMULO E A PACIÊNCIA NESTAS MINHAS PRIMEIRAS INCURSÕES NA VIDA DOCENTE.
- MARISOL (ALTERIDADE-ESPELHO), POR SER QUEM VOCÊ É. E POR TER ENCENADO PARA MIM, ANOS ATRÁS, A ESTÓRIA DE PIGMALIÃO: SUA VERSÃO ME INSPIROU NA CONCLUSÃO DO TRABALHO.
- HAROLDO, PELA TRADUÇÃO DO RESUMO E A LEITURA ATENCIOSA DE PARTE DO TEXTO.
- PAPAI E MAMÃE: SERÁ QUE ESTE NEGÓCIO DE VIDA ACADÊMICA ESTÁ NO SANGUE?

E UM DIA

*O CURSO DE UM DIA NUNCA É CONSTANTE.
AS HORAS EXPERIMENTAM DOR E PRAZER.
NA HORA DA CAMA SÓ CONHECE VERTIGEM.
MAS QUANTO DURA UM DIA?
TANTO QUANTO O AMOR, DIZEM UNS.
MAS O AMOR VAI EMBORA CEDO,
ANTES QUE O AMANHÃ E A MORTE SE MANIFESTEM.
E QUANTO TEMPO DURA O DIA-A-DIA?
UNS DIZEM DESDE SEMPRE.
MAS COMEÇANDO QUANDO?*

*NO MESMO INSTANTE EM QUE PELA PRIMEIRA VEZ
OS OLHOS SE ARREGALARAM E NÃO VIRAM TUDO -
NUM NÃO TÃO TARDE QUANDO, PELA ÚLTIMA VEZ,
O TEMPO DUROU NÃO MAIS QUE UM DIA,
UM DIA DE ADIVINHAR:
POR QUANTO TEMPO É PERMITIDO*

CHAMAR DE TANTO O QUE É TÃO POUCO?

(LAURA RIDING)

Resumo

ENTRE A COMUNICAÇÃO E A ARTE:
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E VIDA ORDINÁRIA
EM CALLE, DIAS E RIEDWEG

A partir das obras dos artistas Maurício Dias (Brasil, 1964), Walter Riedweg (Suiça, 1955) e Sophie Calle (França, 1953), esta pesquisa aproxima os campos da arte e da comunicação através de uma perspectiva relacional. De maneira complementar, busca compreender como articulam-se mutuamente as dimensões estética e ordinária da experiência e investiga os procedimentos expressivos utilizados pelos artistas para traduzir criativamente algumas experiências da vida comum.

RESUMÉ

ENTRE LA COMMUNICATION ET L' ART:
EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET VIE ORDINAIRE
DANS LES OEUVRES DE CALLE, DIAS ET RIEDWEG.

Cette recherche rapproche entre eux l' art et la communication dans une perspective de parenté à travers une analyse des oeuvres des artistes Calle, Dias et Riedweg.

Comme sousproduit de cet étude on essaye d'apprendre l'articulation mutuelle entre les différentes dimensions des expériences esthétiques et quotidiennes, en envisageant dans un même coup d'oeil, les procédés expressifs que les artistes utilisent pour traduire d'une façon créative, quelques expériences de la vie de tous les jours.

Lista de figuras (A maioria das imagens citadas no texto encontra-se em uma encadernação anexa à dissertação. Elas estão dispostas na mesma ordem em que aparecem no texto.)

Introdução

1. Sophie Calle
2. Maurício Dias e Walter Riedweg
3. diário de Sophie Calle.
4. *The Hotel*.
5. *Question Marks*
6. *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*

Capítulo 1

7. *The Sleepers*
8. *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*
9. *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*

Capítulo 2

10. *One and three chairs,*
11. *Roda de Bicicleta*
12. *O grande Vidro*
13. *Erased De Kooning Drawing*
14. *Auto-enterro (projeto de interferência televisiva)*
15. *Dimanche – le journal d’un seul jour*
16. *10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*
17. *L’oeil cacodylate*
18. *Etant Donnés*
19. *Etant Donnés*
20. *Camisa de Força*
21. *Parangolé*
22. protesto em frente ao Museu de Arte Moderna de NY
23. *Vivo Dito*
24. *Tucuman arde*
25. *Inserções em circuitos ideológicos – projeto Coca Cola*
26. *Q. and babies? A. and babies*
27. *Dentro e fora do tubo*
28. *Dentro e fora do tubo*
29. *The Adress Book*

Capítulo 3

30. *Brillo Box*
31. *Mera Vista Point*
32. *Striptease*
33. *Suite Veneziana*

Capítulo 4

34. *The shadow*
35. *The shadow*
36. *The Hotel*
37. *The Hotel*

- 38. a 40. *Question Marks*
- 41. e 42. *Voracidade Máxima*
- 43. a 45. *Gotham Handbook*
- 46. *Meu nome na sua boca*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO: ESCULPIR A VIDA PG 8

1. Comunicação em processo pg 17

- 1.1. Comunicação: mediação e abertura pg 19
- 1.2. Interação e dissenso pg 24
- 1.3. Por uma comunidade estética pg 28

2. ARTE E VIDA: APROXIMAÇÕES E LIMITES PG 33

- 2.1. *Arte conceitual: inevitável origem pg 36*
 - Deslocamento e ação pg 38*
 - Desmaterialização e processo pg 41*
- 2.2. Encontros com o outro pg 46
- 2.3. Retorno aos contextos pg 48
- 2.4. Comentar a vida, fabricar sentidos pg 53
- 2.5. Breve recapitulação pg 58
- 2.6. Entre a arte e o real pg 61

3. Experiência estética, experiência do mundo pg 67

- 3.1. Deslocando o foco: apropriação e atravessamento pg 69
- 3.2. Estetização da experiência, estética como experiência pg 76
- 3.3. A arte como experiência pg 81
- 3.4. O estético e o ordinário (quando se encontram filisteu e esteta) pg 85

4. Poéticas do encontro: da arte à vida, da vida à arte pg 90

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PG 90

4.1. EXPERIMENTANDO EXPERIÊNCIAS PG 94

REINVENTANDO EXPERIÊNCIAS PG 97

COMPARTILHANDO EXPERIÊNCIAS PG 108

4.2. NEM TODO NOME E NEM TODA EXPERIÊNCIA SE TRADUZEM PG

116

5. Viver a obra (conclusão) pg 139

Referências pg 144

Introdução: esculpir a vida

O que muda não são as coisas, mas os seus limites

(Giorgio Agamben)

Escrita por Honoré de Balzac, a novela *A obra prima ignorada* está dividida em duas partes. A primeira expressa o conflito entre a personagem Gillette e seu marido, Nicholas Poussin, diante de uma demanda para que a mulher seja retratada pelo famoso pintor Frenhofer, o que, para os costumes da época, seria um escândalo que abalaria para sempre a relação entre os dois. A segunda parte está centrada em Frenhofer, um velho e experiente pintor que está prestes a apresentar a Nicholas Poussin e François Porbus (personagens reais da história da pintura) sua mais recente criação, uma tela que ele levou dez anos para concluir, inspirada em Catherine Lescault. Poussin e Porbus, no entanto, não a reconhecem como obra, só sendo capazes de ver “cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura” (BALZAC, 2003, p. 53).

Uma primeira reflexão sobre essa estória nos leva a concluir que, por uma “profecia retrospectiva” (nas palavras de Teixeira Coelho, em edição comentada da novela balzaquiana), a pintura de Frenhofer é uma obra moderna *avant la lettre*, realizada anteriormente ao tempo necessário para que pudesse ser compreendida. Mas, para além de uma questão histórica, alguma outra coisa está sendo ignorada, que ultrapassa a questão da recepção e da incompreensão manifestada pelos dois pintores.

Há a beleza de Gillette, justamente o que leva o marido a crer que seria necessário destruir seu casamento, por amor à arte. Como no mito de Pigmalião¹, somente a arte seria dotada desse potencial de encantamento que, embora advindo da

¹ O mito retrata a história de Pigmalião, jovem escultor que, inconformado com a imperfeição dos homens, resolveu criar para si uma estátua, a qual pudesse, como uma mulher, desejar. Executou-a tão cuidadosamente que a jovem de marfim parecia parte da realidade, tão perfeita que era capaz de encobrir sua condição e disfarçar-se de um objeto feito pela natureza. Mas era matéria inanimada, incapaz de ter sentimentos. A deusa Afrodite, encantada com a perfeição da obra, concedeu à estátua a vida.

realidade, não seria suficiente. O que os dois pintores e o escultor não compreendem e ignoram é, nas palavras de Teixeira Coelho, “o nervo mais sensível da arte: sua relação com a vida” (COELHO, 2003, p. 71). Aqui não estamos tratando da crença no mimetismo (da qual poderiam estar sendo vítimas Poussin e Porbus) ou mesmo apenas da reivindicação da arte como expressão, no lugar da representação (como poderia justificar Frenhofer diante de suas pinceladas incompreendidas). A incompreensão e a ignorância une os dois primeiros a Pigmalião: ambos ignoram a vida comum, dela abrem mão em favor da arte.

Aqui alcançamos uma das questões mais caras à pesquisa: Somente a arte é capaz de acrescentar o encanto que falta às coisas do mundo? É a arte que transfigura o lugar comum, a realidade, ou apenas dá forma a uma potência política e estética que está na própria existência? São ambíguas as respostas que a novela balzaquiana traz. Poussin está confuso, prefere ser amado a alcançar a glória, é antes um homem apaixonado do que um pintor. E Porbus, referindo-se a Gillette, também parece querer convencer-se desta verdade: “Veja, ela não vale todas as obras-primas do mundo?” (BALZAC, 2003, p. 48) Mas é Frenhofer que explica, referindo-se à sua obra-prima ignorada: “Vocês não esperavam tanta perfeição! Estão diante de uma mulher e ficam procurando um quadro. Há tanta densidade nesta tela, o ar é tão real nela que vocês não conseguem distingui-lo do ar que nos envolve. Onde está a arte? Perdeu-se, desapareceu!” (BALZAC, 2003, p.52)

Para Teixeira Coelho, esta será eternamente uma equação ingênua (e por isso mesmo objeto de incessante fascínio): a relação da arte com a vida,

sua relação com a vida de quem a faz, também a relação da arte com a vida de quem a recebe. E que é uma relação de substituição, alternatividade, causação ou continuação: a arte no lugar da vida, a vida no lugar da arte, arte gerando vida, vida como fonte da arte. Uma vida. Também: a arte eliminando a vida, arte ignorando a vida. A questão mais importante da arte. Por vezes, a questão mais importante da vida. (COELHO, 2003, p. 71)

O fio sobre o qual se anda aqui é fino demais, e a oscilação de um lado para o outro é inevitável. É essa difícil equação que está presente no trabalho dos artistas que compõem o *corpus* empírico e orienta nossas indagações.

Sophie Calle (1953) é uma artista francesa cuja trajetória tem sido marcada pela criação de situações artificiais que ela elabora para que possa vivenciar. Calle, certa vez, conheceu um homem em uma exposição de arte, que lhe contou de uma viagem que faria até Veneza. Foi o bastante para despertar sua curiosidade e fazê-la viajar atrás dele, fotografando-o sem que percebesse. Noutra vez, arranjou um emprego de camareira em um hotel, para que pudesse colocar em prática o desafio de conhecer os hóspedes somente através dos objetos que eles carregavam consigo em suas viagens. Em certa ocasião, procurou pessoas que nasceram cegas e lhes pediu para relatar seu conceito de beleza. Em outra, contactou desconhecidos para passarem, um a um, uma noite em sua cama, enquanto a artista conversava e registrava o acontecimento. Concretizadas as ações, experimentadas as situações, Calle compartilha essas experiências conosco, através de registros fotográficos, da escrita (menos descritiva que poética) sobre essas situações² e da transcrição dos relatos dos sujeitos que participaram dos processos.

A dupla de artistas Maurício Dias (1964, brasileiro) e Walter Riedweg (1955, suíço), por sua vez, tem investido, nos últimos dez anos, em uma singular *antropologia estética*³. Trabalhando com grupos sociais minoritários, marginais ou excluídos, os artistas tentam traduzir modos de manifestação da alteridade. Trabalhos como os que realizaram com imigrantes ilegais na Suíça, com crianças e adolescentes em situação de risco social no Rio de Janeiro, com porteiros imigrantes em São Paulo, com presidiários nos Estados Unidos, constituem-se, a princípio, num laboratório (efetivado através de oficinas e entrevistas) que promove experiências sensoriais e imaginativas nos participantes. A partir de encontros entre eles e esses grupos, uma variedade de mundos emergem, registrados e ressignificados pela linguagem do vídeo e pelas complexas instalações e/ou intervenções públicas resultantes desses registros.

Como podemos olhar para o trabalho desses três artistas? É na vida ou na arte que acontecem? Como traduzem a equação entre arte e vida? De onde emerge sua potência artística?

² Sophie pode ser considerada também uma escritora, já tendo lançado diversos livros que relatam suas experiências.

³ Esta expressão aparece na capa do vídeo *Encontros Traduzidos*, documentário sobre os artistas, realizado pela associação Videobrasil (ver videografia ao fim da pesquisa).

Sophie Calle parte sozinha, como se sua própria vida estivesse sendo guiada por um projeto estético. Busca discreta e solitariamente uma dimensão subjetiva das experiências que não está desenhada apenas em sua pessoa, ou na de um outro em particular. Ao misturar sua prática artística com sua própria vida, ela cria situações que não a conduziriam ao encontro de algo ou de alguém anteriormente idealizado. Numa feliz tentativa de associar arte e vida, Calle parece estar, de certa maneira, satisfazendo fantasias pessoais. Mas faz mais do que isso. Através dessas vivências aparentemente solitárias, tentará fazer emergir a alteridade. De acordo com Jean Baudrillard (1997), seguir o outro é conferir a ele uma existência paralela, que, até então banal, passa a ser transfigurada. Colocando em tensão as dimensões da realidade e da ficção, a artista confunde sua arte com sua vida, tentando retirar, de sua vida e da vida alheia, sentidos irrepresentáveis.

Maurício e Walter (Mau-Wal⁴) se envolvem também em situações que dão a ver a alteridade, mas através de uma outra estratégia. Porém, diferentemente de Sophie Calle, acompanha-os desde o princípio a dimensão coletiva das experiências, a começar pela elaboração conjunta dos trabalhos pela dupla (cujo processo os encaminhará, claro, a resultados imprevistos). Promovem encontros quase sempre com comunidades (porteiros, garotos de programa, presidiários, camelôs), mas de tal modo que o coletivo permite interceptar mundos privados. O interesse da dupla reside em desmistificar os processos identitários (a noção de pertencimento a um grupo ou comunidade), que barram a manifestação da singularidade da existência (tanto individual quanto coletiva). Como afirmam os artistas, trata-se de tentar recuperar uma presença erótica da existência, em contraposição a uma existência estacionada⁵.

Nas experiências desses três artistas, a vida comum, alcançada por meio das situações por eles criadas, atravessa e é atravessada pela arte. Esta configura-se no seio da própria experiência e, só mais tarde, dá ao outro, espectador, a possibilidade de experimentar esses processos. Tanto no caso de Sophie Calle, quanto no caso de Mau-Wal, os trabalhos só se tornam públicos após os encontros com os sujeitos com quem eles buscam interagir. Essas obras envolvem, então, dois processos: 1) a própria experiência dos sujeitos no momento dos encontros com os artistas (uma experiência

⁴ Adotaremos, em alguns momentos, para nos referirmos à dupla, esta abreviação, cunhada pelos próprios artistas, como podemos conferir no documentário sobre sua obra, realizado pela associação Videobrasil (veja videografia).

⁵ Palestra conferida por Dias e Riedweg no evento Emoção Artificial, no Instituto Itaú Cultural, em 5/7/2004.

criada); e 2) a experiência dos espectadores depois que os encontros resultarem em obras (uma experiência transmitida).

Ainda que partindo de caminhos aparentemente opostos – uma vivência estética voltada quase sempre para si, em Sophie, e uma experiência estética coletiva, em Dias & Riedweg –, esses artistas encontram-se no ponto de partida da nossa pesquisa: o tangenciamento entre a arte e a vida ordinária. Driblando os estereótipos que constituem as identidades, a busca pela pura alteridade revela uma subjetividade distinta daquilo que poderia aprisionar o sujeito à sua auto consciência, mas que se compromete dinamicamente com os processos de subjetivação decorrentes da condição de existir. A existência surge então como potência, independente dos papéis sociais com que se “fantasiam” os indivíduos. Se a vida tem que se travestir de arte ou se a arte deve constituir-se a partir da vida, em ambos os casos parece ser alcançada uma espécie de “alteridade a céu aberto” (nas palavras de Suely Rolnik), um colocar-se ao lado ou no lugar do outro para, quase desinteressadamente, verificar o que surgirá a partir desse encontro.

Por que tomar como objetos de análise tais experiências artísticas, situando-as no campo de estudos da comunicação? E se o fazemos, que tipo de compreensão demandam?

É certo que a dimensão processual que vem sendo conquistada pela arte desde o modernismo nos permitiria afirmar, com toda naturalidade, que esses objetos deveriam ser acolhidos pelo campo artístico. No entanto, sua maior potência não estaria no fato de esses artistas concentrarem-se nas possíveis relações estabelecidas com os sujeitos, sejam eles atores sociais ou espectadores? Não à toa Mau-Wal e Sophie fazem do seu contato com as pessoas uma espécie de *métier*. Suas obras reivindicam um elemento experiencial anterior à relação sujeito (espectador) / objeto (obra). Nessas realizações, há menos espaço para a fruição do que para os processos de mediação – típicos da atividade comunicativa – que passam a configurar-se como estratégia de encontro com os sujeitos com os quais eles buscam, direta ou indiretamente, interagir.

Nessas estratégias, deve haver um chamado, traduzido por um tipo de poética na qual importa menos a obra acabada que o processo, menos o planejamento prévio do artista que os resultados imprevistos da mediação que ele procura estabelecer. E,

além disso, se esses procedimentos artísticos atravessam e são atravessados pela vida ordinária, é porque, acima de tudo, tais estratégias configuram-se como o que parece ser a dimensão fundante do campo da comunicação: a experiência. O que essas obras colocam em jogo não é simplesmente “o comunicar” (no sentido de uma transmissão de informações), mas o compartilhamento de experiências, o encontro.

Considerar a comunicação como prática que organiza as interações sociais e simbólicas significa, para a arte, de uma maneira geral, investigar o lugar e o papel do sujeito-espectador enquanto participante das práticas culturais nas quais se insere⁶. Efetuando um recorte mais preciso, nossa hipótese é a de que essas obras, ainda que tomadas como exemplos pontuais, podem contribuir para o esclarecimento da interseção entre a arte e a comunicação, se privilegiamos a dimensão relacional como ponto de imbricação entre os dois campos. Para isso, é preciso tomar a experiência como principal elo entre a comunicação e as artes.

E se essas formas de experiência estética contemporâneas podem ser compreendidas também sob o olhar da comunicação, então é preciso procurar, em via de mão dupla, uma dimensão estética para esse campo que dê conta da atividade polissêmica que caracteriza esses encontros. A procura por essa dimensão estética da comunicação, portanto, deve ir além das conformações construídas pelas ciências da linguagem (como a semiologia e a semiótica) e investir na dimensão da intersubjetividade, como já apontava a estética kantiana. Em contrapartida, deve-se vislumbrar uma perspectiva que possa dizer diversamente da dimensão comunicativa da arte, para além daquelas abordagens teóricas, que permanecem com seus conceitos referenciados unicamente no campo da estética como disciplina filosófica e atribuem um sentido comunicativo genérico à relação entre a obra e o espectador. Do mesmo modo, ainda que nos pareça natural que a arte tenha se apropriado das tecnologias da comunicação (os meios eletrônicos e digitais), no caso das obras de Sophie e Mau-Wal, há algo além dessa apropriação de procedimentos técnicos tipicamente comunicativos.

⁶ A partir daqui, já nos deparamo-nos com uma questão importante para a pesquisa. Se há uma diferença entre a experiência dos sujeitos e artistas no processo de constituição da obra e a posterior experiência dos espectadores com a materialização dessas vivências, isso interessa menos. Acreditamos que, já que a experiência comunicativa é potencializadora dessas obras no momento da experiência criada, na experiência transmitida também o será. O potencial dessas obras está, então, nos sujeitos, independente de serem público, espectadores ou participantes.

A procura por uma dimensão estética para a comunicação, assim, parte da premissa básica de que esse campo não pode ser reduzido aos processos técnicos e instrumentais que caracterizam a pura atividade informacional. Se ainda nos detivermos no estudo dos meios, poderão ser avaliadas as possibilidades estéticas de uso da internet, as experiências com as linguagens do vídeo, experimentações gráficas e audiovisuais em geral, as criações digitais (da *web arte* aos *games*). Para além dessas perspectivas de análise, alguns estudos têm se preocupado em analisar a presença ubíqua da imagem na vida social, avaliada sob o prisma da estetização do cotidiano. E se vivemos uma renovação da experiência estética hoje, não podemos avaliar esse processo apenas no âmbito das vanguardas (sob um paradigma moderno) ou da estetização da vida ligada ao consumo. Num contexto mais amplo, investigam-se atualmente os modos como a comunidade se relaciona e constrói significados no cotidiano – práticas que também podem ser compreendidas sob uma perspectiva estética. Investigar o que seria uma comunicação estética leva-nos a visualizar uma nova disposição de abertura para esse campo, que vai além dessas conformações formais midiáticas. Lançar mão de uma empiria vinda do campo da arte só vem nos ajudar a estreitar tais laços e fortalecer os tangenciamentos que procuramos.

É importante ressaltar que não pretendemos resolver essas duas grandes questões ou solucionar o problema da imbricação entre estes dois fenômenos básicos da humanidade: a arte e a comunicação. O que buscamos, em um sentido mais estrito, é uma co-referencialização dos dois temas, já que os trabalhos de Maurício Dias, Walter Riedweg e Sophie Calle parecem demandar que os tratemos concomitantemente. A busca de uma dimensão comunicativa para a arte leva-nos, desse modo, ao encontro de um sentido estético para a comunicação e vice-versa.

Nosso problema de pesquisa, portanto, é bem mais circunscrito. Consiste em investigar de que maneira articulam-se mutuamente as dimensões estética e ordinária da experiência em determinadas obras dos três artistas citados. Ou seja, compreendendo-as sob uma perspectiva relacional, investigar, a partir daquela articulação, os procedimentos e recursos expressivos que possibilitam traduzir criativamente algumas experiências de vida. Tais características, sob o nosso ponto de vista, ao solicitarem categorias e noções próprias do campo da comunicação para o seu entendimento, exigem também uma compreensão renovada da noção de experiência estética.

Traduzimos, então, as principais questões da pesquisa assim: **Como a arte hoje pode dar voz a uma potência política e estética que parece estar na própria realidade?** Ou, complementarmente, **Como pensar uma estética (que podemos traduzir por uma poética) da comunicação que seja capaz de nos ajudar a pensar a arte para além das práticas institucionalmente definidas?** Para dar conta dessas indagações, foi necessário percorrer um trajeto que investiga em que medida podemos eleger a dimensão da experiência como meio de compreender a interseção entre a arte e a comunicação. Tal trajeto foi desenvolvido em três capítulos que privilegiam a discussão conceitual e num último que dá conta de uma análise mais detalhada de algumas obras de Calle e Mau-Wal.

O capítulo 1 – **Comunicação em processo** – procura enfocar o campo da comunicação no que tange às interações sociais e à experiência vivida, expondo, para tanto, suas dimensões estética e relacional. Além disso, justifica de que maneira esse campo poderá abrir-se ao diálogo com outros saberes, como é o caso da arte. O capítulo 2 – **Arte e vida: aproximações e limites** – realiza um percurso histórico que aborda as transformações pelas quais passou a arte conceitual (uma espécie de escola para os artistas que estamos pesquisando), no que concerne ao seu interesse em colocar em jogo as relações entre arte e vida e, mais especificamente, a experiência dos sujeitos em face da obra. O objetivo desse percurso foi compreender o amadurecimento dos procedimentos conquistados pela arte moderna e retomados pela arte contemporânea – a interação, a mediação, a experiência e o processo – procedimentos esses que, no nosso entendimento, ganham força ao serem aproximados da noção relacional da comunicação. Ainda neste capítulo, tentamos verificar de que forma a arte contemporânea, ao aproximar-se de maneira renovada da experiência real, eleger um paradigma relacional para compreendê-la. O capítulo 3 – **Experiência estética, experiência do mundo** – traz algumas perspectivas pragmatistas que vêem a arte como experiência e buscam compreender em que medida nossa relação com a arte é pautada pela nossa experiência no mundo (na contramão das correntes filosóficas que a vêem sob a perspectiva ontológica e formal do objeto artístico). Finalmente, o capítulo 4 – **Poéticas do encontro: da arte à vida, da vida à arte** – escolhe figuras típicas da experiência estética e outras da experiência ordinária e utiliza-as como conceitos operadores para pensar o diálogo entre essas duas dimensões da experiência. Complementarmente, estaremos tentando traduzir a forma com que esses conceitos materializam-se no trabalho dos três artistas.

Para facilitar o fluxo da leitura no momento das comparações que serão feitas no decorrer do texto, apresentamos em anexo, no final da pesquisa, um quadro com a descrição sucinta de cada uma das obras citada na pesquisa.

1. Comunicação em processo

“VOCÊ TEM A IMPRESSÃO DE PARTICIPAR DE UMA AÇÃO ARTÍSTICA? / AQUI? SUSPEITEI QUE SUAS INTENÇÕES TINHAM A VER COM A ARTE. EM PARTE CONFIRMEI. / VOCÊ PODE ME CONTAR UMA BOA LEMBRANÇA DE UM SONHO? / NÃO. / PODE ME CONTAR UMA MÁ LEMBRANÇA DE UM SONHO? / SEM DÚVIDA. UMA NOITE, POR EXEMPLO, IA PARA LONDRES EM UM TREM NOTURNO E NÃO CONSEGUIA DORMIR. ESTE TREM É UM TÉDIO... / (...) / POR QUE RAZÕES ACEITOU VIR? / POR CURIOSIDADE. GOSTO DE CONHECER PESSOAS. / O QUE PENSA DAS PESSOAS QUE VIERAM ANTES DE VOCÊ? / MUITO BEM, TENHO QUE PENSAR ALGO?” (CALLE, 1996, P. 36)

EIS UM TRECHO DE UMA DAS VINTE E NOVE CONVERSÇÕES QUE SOPHIE CALLE TRAVOU, DURANTE OITO NOITES DE ABRIL DE 1979, COM PESSOAS QUE ELA NÃO CONHECIA (INDICADAS POR AMIGOS E VIZINHOS) E QUE CONVIDOU PARA DORMIR EM SUA CAMA. DURANTE ESSE PERÍODO, A INTENÇÃO DE SOPHIE ERA QUE ESSAS PESSOAS LHE DESSEM ALGUMAS HORAS DE SEU SONO, QUE DORMISSEM EM SUA CAMA, QUE SE DEIXASSEM FOTOGRAFAR, QUE RESPONDESSEM A PERGUNTAS.

Em 1998, Maurício Dias e Walter Riedweg reuniram porteiros migrantes nordestinos que trabalhavam na cidade de São Paulo e tentaram compreender como se processavam as relações entre eles e os moradores, através de depoimentos de ambos os lados. Em conversas nas portarias e jardins dos prédios, ou também em suas casas com suas esposas, os porteiros recordaram a vida no Nordeste, a vinda para São Paulo e elegeram um objeto que fosse para eles significativo no passado e em sua vida atual, que serviu de estimulador para que pudessem resgatar e compartilhar suas memórias. Falaram também sobre a experiência na cidade grande e da profissão.

O processo resultou em uma instalação, na 24ª bienal de São Paulo, composta por uma sala em cujas paredes externas havia vários interfonos. Acionando-os, o público poderia escutar algumas das dezenas de depoimentos dos moradores,

apresentando suas impressões sobre os porteiros de seus prédios. Do lado de dentro, estavam as imagens das conversas entre os artistas e os porteiros, projetadas sobre um pano semitranslúcido, que cobria o próprio cenário em que foi gravado um encontro promovido entre todos eles ao fim do processo.

OBSERVANDO A DESCRIÇÃO DESSAS DUAS AÇÕES ARTÍSTICAS, PODERÍAMOS PERGUNTAR, DE MANEIRA COMPLEMENTAR À QUESTÃO DE SOPHIE QUE INICIA O PRESENTE TEXTO: AINDA QUE SUGERIDA POR UM ARTISTA, O QUE SE PASSA NÃO É UMA EXPERIÊNCIA DE ORDEM COMUNICATIVA? SE O QUE VEMOS NESSAS OBRAS, EM UM PRIMEIRO MOMENTO, É A CONSTITUIÇÃO DE DIÁLOGOS, CONVERSAS, ENCONTROS E INTERAÇÕES, EM QUE MEDIDA ELAS ESTÃO DIZENDO DE UM FENÔMENO MAIS ABRANGENTE, A COMUNICAÇÃO? E DE QUE SE OCUPAM OS ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO?

SE SABEMOS QUE NÃO CABE OLHAR EXCLUSIVAMENTE PARA OS MEIOS MASSIVOS OU PARA SUA DIMENSÃO PURAMENTE INFORMATIVA, É PORQUE O CAMPO CERTAMENTE NOS OFERECE OUTRAS PORTAS DE ENTRADA, ASSIM COMO NOS ACOLHE DIVERSAMENTE. AQUI, NOSSO INTERESSE É COMPREENDER A COMUNICAÇÃO EM SUA DIMENSÃO FUNDANTE, A CONSTITUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA DOS SUJEITOS NO MUNDO. É POR ESTE OLHAR QUE PODEREMOS PENSAR A INTER-RELAÇÃO ENTRE OS CAMPOS DA ARTE E DA COMUNICAÇÃO. ISSO PORQUE AS OBRAS DE SOPHIE CALLE, MAURÍCIO DIAS E WALTER RIEDWEG REIVINDICAM UM ELEMENTO RELACIONAL QUE QUEBRA E SE ANTECIPA À DISTÂNCIA APARENTE ENTRE O ESTÉTICO (QUANDO ENTENDIDO NA DIMENSÃO ONTOLÓGICA FORMAL DO OBJETO ARTÍSTICO) E O EXPERIENCIAL (NO QUE CONCERNE À EXPERIÊNCIA DOS SUJEITOS COM A OBRA). COMO VIMOS, O QUE SE PASSA É ALGO QUE SE DÁ ANTERIORMENTE À RELAÇÃO ESPECTADOR/OBRA, E JUSTAMENTE POR ISSO SOLICITA O ENTENDIMENTO DE CONCEITOS A SEREM PENSADOS TAMBÉM NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO. E SE NOSSA HIPÓTESE ESTÁ CORRETA, SE É NO ÂMBITO DAS RELAÇÕES E DA EXPERIÊNCIA QUE SE EFETIVAM ESSES TRABALHOS, É PORQUE NELES ESTÁ LATENTE UMA DIMENSÃO RELACIONAL, DE ORDEM, AO MESMO TEMPO, COMUNICATIVA E ESTÉTICA. SE QUEREMOS COMPREENDER A DIMENSÃO COMUNICATIVA DESSAS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS (PARA ALÉM DO ESTRITO SENTIDO COMUNICATIVO QUE SE ESTABELECE ENTRE A OBRA E O ESPECTADOR), SERÁ PRECISO PRIVILEGIAR AQUILO QUE, NOS FENÔMENOS COMUNICATIVOS, CONCERNE AO VIVIDO E À

EXPERIÊNCIA. E SE PRETENDEMOS, DE MODO COMPLEMENTAR, VISLUMBRAR UMA DIMENSÃO ESTÉTICA PARA A COMUNICAÇÃO, PARTIMOS DE UMA PERSPECTIVA RELACIONAL QUE CONHECE A ESTÉTICA EM SUA ORIGEM ETIMOLÓGICA⁷: A EXPERIÊNCIA. TRATA-SE DE PENSAR EM UMA ZONA DE FRONTEIRA, NA QUAL COINCIDAM A DIMENSÃO ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO E A DIMENSÃO COMUNICATIVA DA ARTE, AMBAS COMPREENDIDAS SOB UM VIÉS RELACIONAL. VEJAMOS COM CAUTELA COMO PODEMOS ALCANÇAR E TRABALHAR COM ESSA HIPÓTESE. AINDA QUE NÃO SE TRATE APENAS DE UMA PROBLEMÁTICA REFERENTE AO CAMPO PARA O QUAL SE DEVE REIVINDICAR O ENTENDIMENTO DAS QUESTÕES SUSCITADAS POR ESSAS OBRAS, EM UM PRIMEIRO MOMENTO, SERÁ NECESSÁRIO DESCREVER A COMUNICAÇÃO DE ACORDO COM TRÊS DIMENSÕES QUE LHE SÃO CONSTITUTIVAS: 1) COMO CAMPO DE CONHECIMENTO ABERTO À INTERDISCIPLINARIEDADE; 2) ATRAVÉS DO CONCEITO DE MEDIAÇÃO; E 3) COMO RELAÇÃO E EXPERIÊNCIA ABERTAS À INTERSUBJETIVIDADE.

1.1. Comunicação: mediação e abertura

Vistos a partir do senso comum, arte e comunicação ocupam terrenos bastante distintos, separados por dicotomias estanques. A primeira seria da ordem da experiência sensível, não mediada pelo conceito, sendo-lhe próprias a ambigüidade e a polissemia. À segunda caberia transmitir informações de forma eficiente e precisa, livre da ação do ruído, buscando o total controle de sentido. Contemplação e fruição seriam próprias às obras de arte enquanto a comunicação teria como resultado produtos que se prestariam apenas ao uso e ao consumo.

Não por acaso, a dicotomia entre obra e produto foi o cerne das discussões empreendidas por Adorno e Horkheimer, numa época em que a explosão da indústria cultural mascarava, para os autores, o que era próprio do consumo sob a forma de mercadoria simbólica. No esforço de preservar a autonomia da arte, os autores a defendiam de todo e qualquer apelo utilitário originado dos meios de comunicação de massa. O que se percebe é um movimento de segmentação e hierarquização da arte dentro de todo o “resto cultural”. Contaminar-se com os produtos da indústria cultural destituiu-la de seu caráter genuíno.

⁷ De acordo com Maria Tereza Cruz (1991b), a *aisthesis*, ao remeter à sensação e à percepção, identifica-se necessariamente com a dimensão da experiência.

SERÁ A FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN QUE OFERECERÁ UMA INSTIGANTE REFLEXÃO SOBRE A IMBRICAÇÃO ENTRE OS CAMPOS DA ARTE E DA COMUNICAÇÃO. O FILÓSOFO QUESTIONOU OS MODOS DE PENSAMENTO SOBRE A CULTURA, AO PRIORIZAR SUA RELAÇÃO COM A EXPERIÊNCIA E A PRODUÇÃO EM DETRIMENTO DE SEUS PRODUTOS. NO QUE SE REFERE À ARTE, O AUTOR REFLETIU SOBRE AS MODIFICAÇÕES SUBSTANCIAIS QUE ESTA SOFREU EM CONSEQUÊNCIA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA, SEM RECLAMAR A SUPOSTA PERDA DE UMA AURA DOS OBJETOS ARTÍSTICOS ÚNICOS. AS TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS – QUE POSSIBILITARAM O SURGIMENTO E A EXPANSÃO DA FOTOGRAFIA E DO CINEMA – FORAM COMPREENDIDAS NO QUE SE REFERE À EXPERIÊNCIA QUE ERAM CAPAZES DE PROPORCIONAR.

Se estudos como os da Teoria Crítica não estavam preocupados em reivindicar para a comunicação uma dimensão estética, limitando-se apenas a marcar as diferenças entre os domínios da arte e da indústria cultural, com Benjamin já podemos perceber um cenário de mudança e aproximação. Ainda assim, só posteriormente a comunicação irá consolidar-se como campo de estudo autônomo e terminará por englobar essas tradições de ordem filosófica.

Muitos foram os autores que, na esteira de Benjamin, relativizaram alguns dos pressupostos da Teoria Crítica. Em função de uma mudança sobretudo metodológica, analisaram a dimensão relacional subjacente aos produtos da indústria cultural⁸, deslocando uma compreensão antes centrada na obra para os usos realizados pelos sujeitos. Empreendeu-se – mais especificamente com os Estudos Culturais – uma mudança de estratégia sobretudo analítica, que ainda hoje privilegia a recepção e a experiência, em tudo o que estas possam ter de original e criativo.

Pensar os meios como mediações, a forma como estes operam social e culturalmente, é a perspectiva adotada por Jesús Martín-Barbero, na esteira dos Estudos Culturais, para construir alternativas à visão puramente instrumental e ideológica acerca dos meios de comunicação de massas. Na contramão de um modelo transmissivo, o autor situa o problema da informação como processo de comportamento coletivo, como conflito de interesses da produção social de sentido. A fim de recontextualizar e rever a produção cultural e as práticas comunicativas, Barbero avaliou como seus respectivos

⁸ É sabido que o termo *indústria cultural* foi cunhado por Adorno e Horkheimer para indicar e evitar um sentido ideológico subjacente ao termo *cultura de massas*, para evitar a interpretação de que tudo o que fosse produzido e consumido pelas massas seria de ordem mercadológica e industrial. Aqui, no entanto, utilizamos novamente o termo para nos referir a produtos como os programas de TV, as músicas pop, os objetos kitsch, etc.

públicos recebem e articulam as formas de linguagem com as quais entram em contato.

O autor julga

(...) lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para formular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade. A partir desse alto lugar, de onde conduz o crítico sua necessidade de escapar à degradação da cultura, não parecem pensáveis as contradições cotidianas que fazem a existência das massas nem seus modos de produção do sentido e de articulação no simbólico (BARBERO, 1997, p. 71).

O OBJETIVO DE BARBERO É REPENSAR E RECONTEXTUALIZAR A TEORIA CRÍTICA EM ALGUNS DE SEUS ASPECTOS. NÃO SE TRATA SIMPLEMENTE DE DESTITUIR OS MÍDIA DE SEU LOCAL PRIVILEGIADO NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO, MAS DE PENSÁ-LOS EM RELAÇÃO COM AS INTERAÇÕES COMUNICATIVAS QUE, INEGAVELMENTE, SÃO SUA ENGRENAGEM. TAL PERSPECTIVA DÁ MAIOR IMPORTÂNCIA E VISIBILIDADE AOS ATORES SOCIAIS BEM COMO À SUA CAPACIDADE DE CONSTRUIR SUAS REALIDADES, EM VEZ DE APENAS MANTEREM CEGAMENTE O *STATUS QUO*. ALIANDO-SE AO PENSAMENTO DE WALTER BENJAMIN, BARBERO ANALISA A CULTURA DE MASSAS NÃO APENAS EM ASPECTOS INTRÍNSECOS AOS SEUS PRODUTOS, MAS PROCURA ENTENDER COMO ESSA É VIVIDA E EXPERIMENTADA PELAS PESSOAS. SEU OBJETIVO É COMPREENDER AS NOVAS FORMAS DE EXPERIÊNCIA PROPORCIONADAS PELOS MEIOS, E NÃO JULGÁ-LOS EM TERMOS VALORATIVOS.

Para nós importa, em particular, tomar emprestado de Barbero o conceito de *mediação*, que ele contrapõe a uma idéia de linguagem ou mídia pronta a disparar seus sentidos latentes e previamente modelados, sem que haja, neste processo, uma participação dos atores sociais na construção de sentido. “O estudo dos usos nos obriga, então, a deslocarmos o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido” (BARBERO, 1997, p. 281), permitindo-nos, dessa forma, ver os sujeitos não só como decodificadores inertes. O conceito de mediação, então, permite compreender os mídia não apenas como objetos ou produtos, mas como processo. Para Luiz Signates, as realidades que passam por um processo de mediação têm seu conteúdo original modificado. Além disso, é justamente este caráter

processual que garante à comunicação o diálogo com as demais práticas do saber.

Como afirma Signates:

O valor epistêmico do olhar sobre as mediações culturais parece repetir esse talvez insuperável deslocamento, que torna a comunicação um objeto oblíquo, apenas possível de ser vislumbrado – embora jamais visto – de um ponto de vista que parta de uma epistemologia mais consagrada, ora a das ciências matemáticas e físicas, quando a abordagem se prende às conexões da tecnologia, ora a das ciências sociais e da linguagem, sempre que se busca uma compreensão dos modos e processos com que os homens se relacionam. Nesse sentido, a perspectiva das mediações desloca o olhar da comunicação para os sentidos que a transcendem, vinculados à cultura e suas matrizes de significação complexa e múltipla. (SIGNATES, 1999, p. 44)

Se é certo que as práticas interativas e as trocas simbólicas devem nortear, para além dos *mídia*, o foco para onde devem ser direcionados os estudos da comunicação, e se para abordar esta inter-relação entre mídia e construção de sentido é necessário lançar mão de outros campos de conhecimento, falta ainda refletir, como aponta Signates, sobre o problema da especificidade do campo em meio à sua natural interdisciplinabilidade. Ainda que os estudos sobre a hibridação cultural não nos interessem tão de perto, as reflexões de Néstor Canclini expressam preocupações que nos servem de ponto de partida, como a contaminação, não só entre a cultura de massas e a arte erudita, mas, sobretudo, entre os campos do saber que dão conta dessas perspectivas de análise. O autor afirma:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir esta divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. (CANCLINI, 1998, p.19)

Ao desvincular a arte de sua associação obrigatória com a alta cultura e a comunicação da sua necessária associação aos produtos midiáticos, Canclini reivindica uma ciência social nômade, que possa redesenhar esses planos do saber e fazê-los comunicar-se horizontalmente. A margem de manobra, a metodologia, os

conceitos que serão utilizados para entender a imbricação entre os dois campos que nos propusemos estudar certamente terão que levar em conta essa constatação. Como afirma Jesús Martin-Barbero, “agora não estamos mais sozinhos: pelo caminho já encontramos pessoas que, sem falar de ‘comunicação’, não deixam de questioná-la, trabalhá-la, produzi-la: gente das artes e da política, da arquitetura e da antropologia” (BARBERO, 1997, p. 290).

Importa ressaltar que, para José Luis Braga, é sempre sob o ponto de vista das interações sociais que se deve compreender como e por que a comunicação pode envolver (ou vice-versa) outros campos específicos de conhecimento (da estética, da antropologia, da arquitetura, da política, da ética), para então assumir a natureza interdisciplinar de seu objeto. Interação social ou troca comunicacional são, para o autor, “processos simbólicos e práticos que, organizando trocas entre os seres humanos, viabilizam as diversas ações e objetivos que se vêm engajados” (BRAGA, 2001, p.29). Como escreve Vera França, “o objeto da comunicação é uma somatória de inúmeros outros objetos que fazem apelos a saberes específicos, a tradições já consolidadas” (FRANÇA, 1997, p.6) e é o olhar que lançamos sobre estes objetos que garante sua especificidade.

A NOVIDADE E A RIQUEZA É QUE ESTA OUTRA DESCRIÇÃO DO PROCESSO COMUNICATIVO – ESTA CONCEPÇÃO, ESTE ESQUEMA TEÓRICO DE APREENSÃO – BUSCA RESGATAR A CIRCULARIDADE E A GLOBALIDADE DO PROCESSO, A INTER-RELAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS QUE, POR SUA VEZ, SE CONSTITUEM, GANHAM NOVA EXISTÊNCIA NO QUADRO RELACIONAL ESTABELECIDO. A ESPECIFICIDADE DO OLHAR DA COMUNICAÇÃO É ALCANÇAR A INTERSEÇÃO DE TRÊS DINÂMICAS BÁSICAS: O QUADRO RELACIONAL (RELAÇÃO DOS INTERLOCUTORES); A PRODUÇÃO DE SENTIDOS (AS PRÁTICAS DISCURSIVAS); A SITUAÇÃO SOCIOCULTURAL (O CONTEXTO). (FRANÇA, 2002, P.27)

Em outro texto, Braga (2002) explica que, no que se refere à interdisciplinariedade, devemos aliar os conhecimentos disponíveis da disciplina com a qual se mantém diálogo à preocupação fundamental de descobrir o ângulo comunicacional que desponta nesses objetos. Ou seja, encontrar um ponto de adequação entre a natureza interdisciplinar do campo e a maneira como devemos lançar um “olhar comunicativo” para os objetos do mundo. E, ainda, perceber o que

há de interacional nas práticas estudadas pelos outros saberes, para que daí se possa configurar um problema próprio da comunicação.

1.2. Interação e dissenso

Para melhor identificar este olhar comunicativo que lançamos ao nosso problema de pesquisa, vejamos mais detalhadamente o que significa adotar uma perspectiva relacional ou interacional para a comunicação. O pressuposto é o que temos visto até aqui, o de que esta não é apenas um produto, mas um “processo de troca simbólica generalizada, processo de que se alimenta a sociabilidade, que gera os laços sociais que estabelecemos com o meio em que vivemos” (RODRIGUES, 1994, p.22). No entanto, o enfoque agora privilegiará menos as mediações do que a experiência comunicacional em si: interações e trocas simbólicas que se tornam responsáveis pelo alargamento da nossa experiência no mundo. Para Vera França (1997), a comunicação é “a atividade por excelência”, que molda e institui a própria vida social, em vez de ser por ela moldada. Enraíza-se na experiência particular e singular dos interlocutores para fazer apelo à experiência coletiva, rearranja o espaço público e privado. É da ordem do vivido, da experiência, é modo de inserção, apropriação e construção do mundo por parte dos sujeitos.

A partir do enfraquecimento das perspectivas que enfatizavam o caráter puramente técnico e instrumental – construído por volta dos anos 50 pelos primeiros estudos da teoria da comunicação –, é possível perceber a oposição nítida entre duas linhas de entendimento acerca do campo: uma informativa e outra normativa⁹. Procurando por modelos referentes à vida social e não apenas a uma problemática de um campo de saber, Louis Quéré (1991) busca contrapor dois paradigmas para a comunicação: epistemológico e praxiológico. Enquanto no último a comunicação é considerada como *praxis* (e, portanto, como processo), no primeiro, ela é tomada como meio para atingir fins específicos, de informar ou publicizar apenas (o que pressuporia algo dado, um *a priori* conteudístico). Acentuando essa oposição, Quéré afirma que a dimensão informacional da comunicação não consegue comportar a

⁹ DEVEMOS ESTES TERMOS A DOMINIQUE WOLTON (1999), QUE ENUMERA TRÊS SENTIDOS PARA O CAMPO: 1) COMUNICAÇÃO DIRETA (QUE DIZ DA DIMENSÃO FUNDANTE DA VIDA SOCIAL); 2) COMUNICAÇÃO TÉCNICA (OS MEIOS TECNOLÓGICOS QUE POSSIBILITARAM A COMUNICAÇÃO À DISTÂNCIA); E 3) COMUNICAÇÃO FUNCIONAL (RELACIONADA ÀS INTERAÇÕES GLOBAIS ENTRE MERCADOS EXTERNOS E DISTANCIADA DA VIDA NORMATIVA). WOLTON DIRÁ QUE SEUS SENTIDOS SÃO ALIMENTADOS POR DUAS FONTES: A COMUNICAÇÃO NORMATIVA (LIGADA AO INTERCÂMBIO, À PARTILHA EM SOCIEDADE) E A COMUNICAÇÃO FUNCIONAL (QUE DIZ RESPEITO ÀS NECESSIDADES DAS ECONOMIAS E SOCIEDADES E ESTÁ PARA SUPRIR OS INTERESSES TÉCNICOS E DOS MERCADOS).

pluralidade de fenômenos comunicativos, a qual só seria garantida pelo que entendemos ser sua dimensão fundante: a constituição da experiência dos sujeitos no mundo.

No paradigma epistemológico, os conteúdos objetivos são separados e existem *a priori* em relação às subjetividades, que os processam para se fazerem comunicar. Permanece a crença em uma separação nítida entre sujeito e objeto: o mundo está dado e dele retiramos as representações, traduzidas pela linguagem, as imagens, os artefatos. Trata-se de um sujeito epistemológico, espelho do mundo, que o apreende objetivamente e comunica-se para fazer-se informar. Na atividade comunicativa existiria, então, uma correspondência (ao menos almejada) entre os conteúdos subjetivos objetivados para o outro e aqueles por este apreendidos.

Mas as coisas não se dão de uma maneira assim tão compartimentada. Objetivar o mundo é estar nele, não há como assisti-lo como em um cinema. Para Quéré, nossas ações ao mesmo tempo formam e são formadas pela realidade, conseqüências de uma dinâmica intersubjetiva. Não há dualidade entre objetividade do mundo e subjetividade do sujeito, assim como não há correspondência entre as subjetividades comunicadas: ambos são constituídos a partir de uma ação conjugada, e nesta dinâmica se estabelece a intersubjetividade. Como afirma o autor:

Em particular, esta perspectiva comum permite aos parceiros especificar o modo pelo qual eles se relacionam temporariamente uns com os outros e com o mundo, e então, construir, de maneira coordenada e de acordo com o modo do “sentido encarnado”, aquilo que eles tomam a si mesmos manifesto ou sensível na interação: a saber, uma maneira de se ligar, uma estrutura de expectativas recíprocas, um mundo e um horizonte comuns, e seguramente um conteúdo da comunicação (que não está disponível no modo de representações discretas, individualizadas, senão de maneira derivada, isto é, em função de um compromisso situado. (QUÉRÉ, 1991, p.7)

DE ACORDO COM O PARADIGMA PRAXIOLÓGICO, A COMUNICAÇÃO É ENTENDIDA COMO COMPARTILHAMENTO DE SENTIDOS EM COMUNIDADE, QUE DIZ RESPEITO À CONSTRUÇÃO COLETIVA DE UM ESPAÇO INTERACIONAL, A PUBLICIZAÇÃO DE UM MUNDO QUE NÃO É ANTERIORMENTE DADO, MAS QUE SÓ SE CONSTITUI POR MEIO DE UMA ATIVIDADE CONJUNTA E PRESENTE. COMUNICAR, AFIRMA PAUL ZUMTHOR, “NÃO CONSISTE SOMENTE EM FAZER PASSAR UMA INFORMAÇÃO; É TENTAR MUDAR AQUELE A QUEM SE DIRIGE; RECEBER UMA COMUNICAÇÃO É

NECESSARIAMENTE SOFRER UMA TRANSFORMAÇÃO” (ZUMTHOR, 2000, P. 61). NESSE SENTIDO, É NECESSÁRIO, PARA FRANÇA (1998), MARCAR A PRIMAZIA DA RELAÇÃO EM FACE DA FUNCIONALIDADE DAS PRÁTICAS COMUNICATIVAS. OU SEJA, PENSAR A COMUNICAÇÃO COMO DIÁLOGO PERMANENTE DO *EU/TU* (QUE SE DÁ POR UMA INTERPENETRAÇÃO) E NÃO SÓ O *EU*. O *EU/TU* DIZ RESPEITO À INTERSUBJETIVIDADE, E ESTA É ANTERIOR À SUBJETIVIDADE (QUE TEM O *EU* COMO PRIMAZIA), ULTRAPASSA AS INDIVIDUALIDADES. A INTERSUBJETIVIDADE GUARDA A IDÉIA DE UM DIZER QUE TEM COMO EMBRIÃO A RESPOSTA DE UM *OUTRO* QUE NÃO É O ALVO DA COMUNICAÇÃO, MAS ESTÁ COM O INTERLOCUTOR “EM SEU PRINCÍPIO”, DIZ A AUTORA.

NÃO OBSTANTE, O COMPARTILHAMENTO DE SENTIDOS EM COMUNIDADE COLOCA EM TENSÃO NÃO APENAS A IDENTIDADE, MAS TAMBÉM A DIFERENÇA. POR ISSO, É IMPORTANTE LEMBRAR QUE NÃO É SINÔNIMO DE ACORDO IRRESTRITO, MAS QUE OS SENTIDOS QUE COLOCA EM JOGO TAMBÉM PODEM SER APREENDIDOS DE MANEIRA PARCIAL, TRUNCADA, SER APROPRIADOS OU TRANSFIGURADOS CRIATIVAMENTE. POR COMPARTILHAMENTO, ENFIM, COMPREENDE-SE TAMBÉM O DESACORDO, O DISSENSO, E HÁ QUE SE ACRESCENTAR QUE A ATIVIDADE COMUNICATIVA COMPORTA TAMBÉM OS RUÍDOS DO DESENTENDIMENTO, DAS CHAMADAS FALHAS DE COMUNICAÇÃO, DOS DESCOMPASSOS TÍPICOS DAS INTERAÇÕES. ADRIANO RODRIGUES (1994) AFIRMA QUE, COTIDIANAMENTE, COMPARTILHAMOS QUADROS DE EXPERIÊNCIA DISTINTOS E ESTAMOS, POR ISSO MESMO, ABERTOS À IMPREVISIBILIDADE E À VIRTUALIDADE INERENTE À VIDA.

SEGUNDO O AUTOR, HÁ UM HIATO ENTRE A EXPERIÊNCIA VIVIDA E SUA TRADUÇÃO RACIONALMENTE EXPRESSA (SEJA PELA ARTE, A FILOSOFIA OU A CIÊNCIA), QUE DEIXA DE FORA OS PROCESSOS EMPÁTICOS E OS MECANISMOS INTUITIVOS, DISTINGUINDO-SE RADICALMENTE DOS QUADROS SINGULARES COM QUE OS ATORES CONDUZEM SUA EXPERIÊNCIA CONCRETA. NESSE SENTIDO, CADA UM DE NÓS VIVE UMA MULTIPLICIDADE DE MUNDOS, ÀS VEZES CONTRADITÓRIOS, SUCESSIVA E SIMULTANEAMENTE. SÃO TRANSPOSIÇÕES, ASSOCIAÇÕES, MODELIZAÇÕES DA REALIDADE QUE ACONTECEM A DESPEITO DE UM MUNDO COMUM PREVIAMENTE ESTABELECIDO. PARA ADRIANO RODRIGUES,

(...) os indivíduos inseridos na multiplicidade de quadros que definem a vida cotidiana nunca esgotam, nas suas manifestações, a totalidade dos papéis que desempenham nem dão, por conseguinte, a ver totalmente a sua identidade.
(...) Nenhum dos intervenientes numa interação pode estar

certo de que aquilo que lhe é dado a ver ou de que aquilo que vê é tudo aquilo que há para ver, não só porque os seus limites estão constantemente sujeitos a transformações, alargamentos ou retraimentos, mas também porque nunca estamos certos da correcta identificação das suas fronteiras. Na vida cotidiana, os quadros estão em permanente deslocação, tal como o horizonte se vai deslocando diante dos nossos olhos à medida que progredimos na nossa caminhada. (RODRIGUES, 1994, p. 90-91)

O autor contrapõe os quadros abertos da experiência comum às molduras fechadas da representação (da literatura, do teatro, da pintura), ao dizer que a arte não seria capaz de representar ficcionalmente a infinidade de perspectivas, a complexidade dos processos e procedimentos da vida. Se a princípio parece limitador dizer que não há nada mais a saber e a ver além do que está representado nestas formas artísticas¹⁰, é sedutora a idéia de uma abertura ilimitada da realidade, uma virtualidade que nem mesmo a interatividade na arte seria capaz de revelar. Trata-se, de acordo com o autor, de uma “impossibilidade estratégica”, entre expectativa e reconhecimento.

PARA MAURICE BLANCHOT (2001), O ESPAÇO DA COMUNICAÇÃO É NÃO-SIMÉTRICO, DE IMPOSSÍVEL RECIPROCIDADE ENTRE OS TERMOS (ABSOLUTAMENTE DIFERENTES) QUE SE QUER COMUNICAR. SIGNIFICA DIZER QUE O QUE FAZ A LINGUAGEM É COLOCAR O ESTRANHO EM ATIVIDADE, QUE ELA SEMPRE DIZ MAIS E MENOS, NUNCA EXATAMENTE OU SOMENTE O QUE DIZ. PARA O AUTOR, O *EU* E O *OUTREM* ESTÃO SEPARADOS POR UMA EXTERIORIDADE RADICAL.

“Não existe linguagem sem engano” (CALVINO, 1990, p.48), disse Italo Calvino a respeito de sua *cidade invisível* (e imaginária) Ipásia. Se é a linguagem que permite, de acordo com Wolton, “gerir essa relação ambivalente entre o eu e os outros” (WOLTON, 1999, p.36), é possível pensar que nossas relações estão pautadas por esse sedutor desentendimento, esse eterno deparar-se com a diferença que, ao mesmo tempo, nos separa e nos aproxima do outro.

¹⁰ Além disso, Adriano Rodrigues ainda não parece estar levando em conta o papel da experiência dos sujeitos na relação com a obra de arte.

1.3. POR UMA COMUNIDADE ESTÉTICA

Como aproximar e conciliar a idéia de uma comunicação que está pautada pela relação (e por isso aproxima) com uma outra que coloca o dissenso e a não-simetria como fundamentadoras do processo comunicativo? A resposta a essa interseção encontra-se na idéia de uma comunicação estética, se a compreendemos sob o ponto de vista de Herman Parret. Ao mesmo tempo que aceita a comunicação como “princípio de análise de todo e qualquer fenômeno nas ciências humanas” (PARRET, 1997, p.16), Parret surpreende-nos ao dizer de “um ser-em-comunidade afetivo, onde absolutamente nada é comunicado” (PARRET, 1997, p.21). Na busca por uma pragmática da comunicação, enfatiza o risco de reduzirmos o sujeito social e comunitário a um mero comunicador e informador. Recorrendo ao pensamento kantiano, o autor reivindica uma dimensão estética subjacente e necessária para as práticas comunicativas, atestando valor ao afeto, à sinestesia, procurando por uma espécie de *racionalidade imaginativa*.

Seria preciso incluir, portanto, no conceito de comunicação, o do *ser-em-comunidade* ou da intersubjetividade.¹¹ Também a categoria da comunicabilidade¹² foi pensada ou substituída por Parret pelo conceito de comunidade ou *sensus communis*. Na procura por um fundamento estético para a comunicação – em

¹¹ É importante nos anteciparmos em descrever o modo como a intersubjetividade aparece na teoria kantiana sobre o juízo de gosto. O problema surge de imediato, quando Kant tenta vincular algo que parece ser particular, o gosto, a uma universalidade. Ou seja, o julgamento sobre o belo, próprio e particular, é, para Kant, ao mesmo tempo universal e objetivo. Não haveria aí uma contradição? Esta aparece quando vinculamos a subjetividade (que opera pela intuição) e a objetividade (que necessita do entendimento e dos conceitos, como a ciência) que o universal parece reclamar para si. Mas Kant enfatiza: “o belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal” (KANT, 1997, p. 98). A contradição também reside no fato de que o belo não está no objeto (e sim na capacidade reflexiva do sujeito) ao mesmo tempo que o juízo não é algo lógico, guiado por conceitos. A explicação para estas contradições encontra-se em uma universalidade que não surge de conceitos: se chamamos o objeto de belo, ouvimos uma voz universal, que apela à complacência. A universalidade do juízo de gosto reside na hipótese de um senso comum estético para todos os homens. O senso comum, como explica Jiménez (1999), surge do fato de que cada um tem aptidão para sentir o que os outros sentem, sem que isso signifique equivalência de juízos e sem que precise ser demonstrado empiricamente. Algo como uma comunicação universal, que se estende a todos os sujeitos detentores do senso comum estético. Nesse sentido, Valério Rohden explica que essa possibilidade subjetiva para as regras do juízo do gosto nos parâmetros da universalidade do conhecimento diz respeito à prioridade intersubjetiva e estética deste tipo de juízo, “sob o argumento de que devo atribuir também aos outros a capacidade que encontro em mim de comunicar os conhecimentos” (ROHDEN, 1998, p. 69), uma atividade que implica um colocar-se no lugar do outro.

¹² Nos termos kantianos, a comunicabilidade pode ser compreendida como o livre jogo da imaginação e do entendimento, fazendo do juízo de gosto uma finalidade sem fim. Assim, essa comunicabilidade não pode ser reduzida ao modelo linear da comunicação, no qual uma mensagem está pronta para ser transmitida e tem seu destino certo nas interpretações de um receptor ideal.

contraposição à mera transmissibilidade dos discursos (que poderíamos estender ao domínio do puro entendimento, do conceito, como expresso em Kant) –, o autor vai dizer que não só a racionalidade discursiva é fundadora da comunicação, mas também que o sentimento do belo poderá guiar a apreensão dos sentidos em comunidade. Como afirma Valério Rohden (1998), ao contrário das dimensões jurídica, política e moral, cujo objeto tem a ver com uma determinação conceitual, a dimensão estética – na perspectiva Kantiana – relaciona-se com a comunicabilidade de seu juízo.

Para Parret, a comunicabilidade (ou *sensus communis*) está primordialmente ligada ao compartilhamento intersubjetivo dos sentidos. Além disso, o sujeito da comunicação não é apenas guiado pela racionalidade (o que a existência do conceito poderia fazer entender), mas viveria também o compartilhamento do belo em comunidade. A reflexão que Rohden faz sobre o juízo de gosto vem ao encontro da perspectiva de Parret:

O homem do gosto situa-se num mundo em que ele é afetado por sensações de objetos, mas, ao invés de as determinar, pensa suas representações em relação ao sujeito. (...) Mesmo se lidamos com uma representação racional, por exemplo, com a idéia do bem, a partir do momento em que a relacionamos ao sujeito ela torna-se estética. Por definição, o meramente subjetivo de uma representação chama-se estético. (ROHDEN, 1998, p. 62)

Para Parret, a estetização do cotidiano geraria “uma verdadeira ética do ser-em-comunidade, que não domestica em nada as experiências do heterogêneo e da fraturação – ela as integra na própria estrutura do ser em comunidade” (PARRET, p. 184). Contrapondo-se à racionalidade comunicativa tal como a concebem Apel e Habermas, o autor argumenta que os sentidos são apreendidos em comunidade pela via do afeto: em vez do entendimento, é o valor que sobressai. Os discursos, portanto, ganham importância por fazerem ou não sentido para os interlocutores, na maneira como atribuem beleza e racionalidade a suas vidas.

JUSTIFICAMOS O VALOR DA PRÁTICA HUMANA, DAS RELAÇÕES INTERSUBJETIVAS E DA PRODUÇÃO DISCURSIVA APELANDO PARA CATEGORIAS ÉTICAS QUE, POR SUA VEZ, SÓ PODEM SER LEGITIMADAS POR MEIO DE CATEGORIAS ESTÉTICAS. ENTÃO, COMO JÁ FOI ESTABELECIDO, É A CATEGORIA ESTÉTICA DO *SENSUS COMMUNIS* QUE NOS SERVE DE VALORAÇÃO LEGITIMADORA DE TODA PRÁTICA INTERSUBJETIVA DA VIDA COTIDIANA (PARRET, 1997, P. 187).

ABORDAR A COMUNICAÇÃO PELA VIA ESTÉTICA – “AS FÍMBRIAS ESTÉTICAS DOS DISCURSOS, DOS DIÁLOGOS E DAS CONVERSÇÕES” (PARRET, 1997, P. 25) – SIGNIFICA MUITO PARA NÓS. NA CONTRACORRENTE DO ESTRUTURALISMO, PARRET AFIRMA QUE OS SENTIDOS NÃO SÃO IMANENTES, MAS INTEIRAMENTE DEPENDENTES DO CONTEXTO. SÓ QUE EM VEZ DE CONTEXTOS ESTÁVEIS E FIXOS, O QUE PERCEBEMOS SÃO EFEITOS PROVISÓRIOS DE CONTEXTUALIZAÇÕES. ISSO SIGNIFICA QUE OS SENTIDOS NÃO RESIDEM UNICAMENTE NOS SIGNOS, MAS NAS CIRCUNSTÂNCIAS EM QUE ELES GANHAM SENTIDO. CONSTROEM-SE, ASSIM, CONTRADITORIAMENTE E NO PLURAL, PEQUENAS E MÚLTIPLAS ONTOLOGIAS, OBJETOS QUE PARTICIPAM DE UMA COMPLEXA “TEIA DE RAZÕES”. “A CULTURA, A ARTE, A CRIATIVIDADE SOCIAL, AS TROCAS COMUNICATIVAS ENTRE SUJEITOS, O ESTAR-EM-COMUNIDADE E A PRÓPRIA VIDA SÃO INTENSAMENTE VALORADOS ATÉ SEUS LIMITES MAIS LONGÍNQUOS.” (PARRET, 1997, P. 14).

TAL PERSPECTIVA CONDUZ A UMA VERDADEIRA INVERSÃO DA PRÁTICA COMUNICATIVA OBJETIVANTE, TRANSMISSIVA, QUE BUSCA A TRANSPARÊNCIA (UMA “VERIFUNCIONALIDADE”) DOS DISCURSOS. IMPOSSÍVEL NÃO IRROMPEREM BRECHAS, ESTAS “PEQUENAS ONTOLOGIAS” DE QUE FALA PARRET, QUE “ATUAM DE ACORDO COM A ISOTOPIA DA ECLOSÃO, DA RUPTURA E DA FRATURA, DOS LIMITES E DAS DESCONTINUIDADES”, CUJO “EFEITO ESTÉTICO É O DO OFUSCAMENTO, DO TREMOR, DO TRANSTORNO, DA CONVULSÃO, DO DELÍRIO” (PARRET, 1997, P. 19).

O AUTOR TRADUZ ESTA IMAGEM EM TRÊS OUTRAS – AS FIGURAS DO JOGO, DA AFETIVIDADE E DA TEATRALIZAÇÃO – QUE MUITO NOS INTERESSAM PARA COMPREENDER A DIMENSÃO ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO. REFERINDO-SE A JAMES CARSE, PARRET VAI DIZER DA CULTURA COMO UM “JOGO INFINITO”, CUJO PROPÓSITO, AO CONTRÁRIO DE GANHAR, SERIA O DE CONTINUAR A JOGAR. ESTA É, ALIÁS, SUA FUNÇÃO, A PRÁTICA INDEPENDENTE DO RESULTADO, O JOGO PELO JOGO, A BOLA QUICANDO ENTRE AS MÃOS E O CHÃO¹³. “OS JOGADORES DO JOGO FINITO JOGAM NO INTERIOR DOS LIMITES; OS JOGADORES DA INFINITUDE JOGAM COM OS LIMITES” (PARRET, 1997, P. 19). A SEGUNDA FIGURA TRAZIDA

¹³ Devo esta imagem a Hans Georg Gadamer, que reflete sobre a função elementar do jogo na vida humana e na cultura. O jogo, metaforizado pela figura da bola que bate e volta das mãos, é o ir e vir de um movimento que se repete continuamente, e está livre de outros objetivos e regras (GADAMER, 1985). Sob esta perspectiva, atesta Valério Rohden (1998), também recorrendo a Gadamer, que o estético é justamente a figura do jogador, e que se seu sujeito é o próprio jogo. Desse ponto de vista, de acordo com o autor, a arte deixa de ser autônoma para ser conhecimento comunicável.

POR PARRET É A DA “EXPERIÊNCIA FUSIONAL”, NA QUAL ESTÁ EM JOGO O QUE JÁ DISSEMOS ANTERIORMENTE ACERCA DE UMA COMUNIDADE VALORATIVA OU AFETIVA. “O SER-EM-COMUNIDADE NÃO É UMA IDÉIA (NORMATIVA, TRANSCENDENTAL), MAS UM SENTIMENTO ATIVANDO NOSSA FACULDADE DE AFETO” (PARRET, 1997, P. 21). A TERCEIRA IMAGEM É A DA “TEATRALIZAÇÃO”, QUE DIZ DA NATUREZA METAFÓRICA E FIGURATIVA DAS NOSSAS ENUNCIÇÕES. AQUI O AUTOR RELATIVIZA QUALQUER VERDADE ESSENCIAL DAS COMUNIDADES E DE SEUS DISCURSOS VINCULADOS A UM TEMPO FÍSICO, CRONOLÓGICO, E EVOCA UM TEMPO PATÊMICO, QUE MARCA NOSSAS AÇÕES EM FUNÇÃO DA MEMÓRIA DA MELANCOLIA, DA ALEGRIA, DO TÉDIO, DA EXALTAÇÃO¹⁴. “A POSSIBILIDADE DA CONSTITUIÇÃO DE UM REFERENTE ÚLTIMO COMO FUNÇÃO DE VERDADE DEVE SER ABOLIDA” (PARRET, 1997, P. 23). SE PARA A ARTE A PRIORIDADE ATRIBUÍDA AO PROCESSO DÁ-SE EM DETRIMENTO DA OBRA ACABADA - O QUE IMPLICA UMA ESPÉCIE DE INCOMPLETUDE E ABERTURA –, É POSSÍVEL FAZER UMA CONSTRUÇÃO SEMELHANTE PENSANDO A COMUNICAÇÃO TAMBÉM COMO UM PROCESSO ABERTO ÀS IMPREVISIBILIDADES INERENTES À VIDA. UMA COMUNICAÇÃO PROCESSUAL E ESTÉTICA É GUIADA POR UMA INTERSUBJETIVIDADE CAMBIANTE, UM JOGO PELO JOGO, UMA CONSTANTE TROCA DE PAPÉIS EM FUNÇÃO DAS CIRCUNSTÂNCIAS, UMA CONSTRUÇÃO DOS DISCURSOS QUE NÃO OBEDECE A UMA VERDADE PRÉVIA ESTABELECIDADA PELO CONTRATO COMUNICATIVO.

O ato de comunicar, que as obras de Dias, Riedweg e Calle colocam em jogo, não é da ordem da transmissão de informações, mas de um compartilhamento de experiências, do encontro. Esses procedimentos artísticos atravessam e são atravessados pela vida comum, ordinária. Se consideramos que esta é o fundamento da experiência comunicativa, ultrapassamos a noção de campo para dar lugar à compreensão da comunicação sob o ponto de vista de um

¹⁴ Nesta passagem Parret está citando Jorge Luis Borges, para quem o tempo só é mensurável através destes planos afetivos da memória. “Podemos dividir o espaço em jardas, em metros ou em quilômetros; o tempo da vida não se ajusta a medidas análogas... Eu sei que esse tempo é impossível de medir; eu sei que cada dia é feito de instantes, que só eles são reais e cada um deles terá seu sabor particular de melancolia, de alegria, de exaltação, de tédio, de paixão.” (BORGES apud PARRET, 1997, p. 22)

modelo pragmático – como investiram Queré, Parret e Rodrigues –, que privilegia a ação conjugada e compartilhada dos sujeitos para a elaboração de um mundo comum (sem que isso signifique equivalência e acordo generalizados).

Estabelecer a dimensão da experiência como ponto de convergência entre a arte e a comunicação implica avaliar também outro argumento. Este deve passar pelas perspectivas pragmatistas que buscam entender a arte como experiência (buscando compreender em que medida nossa relação com a arte é pautada pela nossa experiência no mundo), na contramão das correntes filosóficas que a vêem sob o predomínio de uma perspectiva ontológica e formal, centrada no objeto artístico. Não obstante, antes de chegarmos até esta, e ainda que pareça um desvio de caminho, será importante realizar também uma investigação da maneira como a arte, historicamente, investiu em resgatar a experiência dos sujeitos em face da obra. Nesse sentido, a problemática do diálogo entre arte e vida servirá como importante parâmetro para começarmos a compreender as associações entre a experiência artística e a experiência comunicativa.

2. Arte e vida: aproximações e limites

Vimos, no capítulo anterior, que a relação entre a arte e a comunicação não se resume à operação que coloca experiência sensível, ambigüidade, polissemia e contemplação em oposição à transmissão de informações, ao uso e ao consumo. Do mesmo modo, se recorrermos à época em que a arte era identificada com as práticas correntes da vida cotidiana (do período primitivo ao medieval) e, por conseguinte, estabelecermos uma associação entre a experiência artística e a experiência comunicativa, perceberemos que a autonomização desses dois campos de conhecimento impede que tal correspondência permaneça hoje sendo feita de maneira natural, co-extensiva.

A complexa relação entre arte e vida – que pode tomar a forma da nostalgia de um tempo em que a arte encontrava-se dissociada do cotidiano – é identificada como problema desde que a arte passou a constituir-se como prática histórica, campo de conhecimento, esfera de saber. Nesse sentido, para o crítico Arthur Danto (1999), assistimos ao início da arte com o surgimento da figura do artista, o que significa que as manifestações visuais anteriores, se não deixam de ser arte, só o são porque nós, hoje, com o conceito que aprendemos a formular acerca deste tipo de prática, as denominamos como tal. A partir do Renascimento (mais especificamente com Leonardo Da Vinci), a arte passa a ser vista como coisa mental, e não como produção de imagens ligada ao rito ou à religião. Ainda assim, durante a história clássica ou moderna, poderíamos dizer que a arte, ainda que consolidada como campo autônomo de conhecimento, esteve ligada à vida principalmente através dos problemas que lhe apareciam sob os moldes da representação da realidade, sob o filtro de uma escola ou estilo, do Renascimento ao Impressionismo, poderíamos dizer.

No entanto, em se tratando das divisões correntes para definir as épocas artísticas,

Arthur Danto afirma que denominações como moderno, pós-moderno e

contemporâneo, assim como os diversos ismos aí presentes, ainda continuam

consistindo em tentativas de delimitar o modo como a arte vem tentando representar o mundo. São “mudanças, poderia dizer-se, de coloração e temperamento, que se desenvolvem tanto a partir de reações contra seus antecessores, como em resposta a todo tipo de forças extra-artísticas na história e na vida”¹⁵ (DANTO, 1999, p. 30), afirma o autor.

É inegável que, a partir do modernismo, a relação entre arte e vida se complexifica, inicialmente estampada sob o modo da utopia de socialização da arte, através do desejo de expandir os processos artísticos até os contextos imediatos da cotidianidade (CLOT, 1996). Vale lembrar que a crença em um sistema evolutivo – tal como pregou Clement Greenberg¹⁶, acreditando na autonomia da arte abstrata em relação à realidade como resultado de uma crescente evolução – não resolve facilmente o problema da embricação entre a vida e a arte. Se aceitássemos, como parecia acreditar o crítico, uma teoria que postula um destino linear para esta, ainda restariam várias lacunas, tais como: onde enquadrar movimentos como o Dadaísmo (que plantou a semente da discórdia, e não apenas da desconstrução), a Bauhaus (para quem a abstração era a linguagem universal do povo), ou o Realismo Socialista (que recorre ou retrocede ao realismo para que a arte se configure como mensagem)? O surgimento da Pop-arte (festa ou contestação?) e posteriormente de grupos como o Fluxus ou o Situacionismo, a Body-Art, a Arte dos Meios, mantiveram acesa a (necessária?) relação que a arte sempre manteve com as questões de seu tempo. E o que dizer dos ativismos da década de 70 que se estenderam por toda a América Latina? Em cada uma dessas ressalvas reside a perene questão: Existiria realmente uma oposição entre a idéia de autonomia da arte e seu desejo de transformação social e política?

Das ações de caráter mais formalista – os cubistas introduzindo nos quadros

“pedaços de realidade” como jornais, panos, palhas de cadeira – passando pelas

¹⁵ Jacques Rancière, em artigo publicado no caderno Mais! (Folha de São Paulo, 1/2/04), contesta a idéia greenberiana de que a abstração teria sido um processo de ruptura com a realidade social e suas representações. Para tanto, afirma que os diversos abstracionismos retomaram tendências já expressas no romantismo (expressão das interioridades) e estavam pensando a espiritualização da matéria e seu dinamismo essencial, idéias estas advindas das pesquisas científicas e do sonho de uma obra de arte total.

¹⁶ Clement Greenberg foi o mais famoso crítico norte-americano da década de 50. Seu trabalho privilegiou o expressionismo abstrato, como se este representasse o ápice da utopia modernista.

performances dos anos 60 e 70 – que tentavam, por assim dizer, “artistificar” os territórios da realidade – aos dias atuais – quando os artistas tentam introduzir em seu discurso e sua prática artística os “territórios e experiências do real” (CLOT, 1996) – a problemática da arte/vida ganha traços cada vez mais complexos e instigantes. Por fim, o debate marcado pelo dilema da diluição da forma em função do conteúdo esteve presente em todo o século XX¹⁷ e ainda hoje se mostra importante no que se refere à problemática aqui analisada. Como podemos perceber, esta imbricação entre arte e realidade pode tomar diversas formas. Neste estudo, aparece ligada principalmente ao papel do espectador em determinadas práticas artísticas e ao diálogo entre a arte e a vida cotidiana.

La experiencia como pretexto de la obra de arte provoca un desplazamiento inevitable de la distinción tradicional entre esa vida e ese arte, es decir, entre el plano de lo real y el plano de lo representacional, entre la realidad y la representación, en suma, entre contexto e discurso artístico, al mismo tiempo que hace desplazar vivamente el interés focal y el centro gravitacional desde el arte como objeto hacia el arte como idea. (CLOT, 1996, p. 21)

Para Manel Clot, investigar essa problemática requer inevitavelmente abordar as práticas da arte conceitual. Essa parece ser uma espécie de “escola” de onde Sophie Calle, Mauricio Dias e Walter Riedweg teriam herdado noções de uma arte desinstitucionalizada, desapegada do objeto material, centrada no processo e na participação. Elegemos, por isso, alguns recortes que nos permitem explorar determinados caminhos que foram sendo trilhados em diferentes momentos, desde as vanguardas até os dias de hoje, por diversos artistas e movimentos. O objetivo desses recortes – que trazem, juntamente com uma reflexão, a descrição sucinta de algumas obras e movimentos emblemáticos – é promover associações, aproximações, filiações, ainda que não tenhamos a pretensão de dar conta inteiramente da maneira como a arte conceitual promoveu e pensou as tensões entre arte e vida.

¹⁷ Walter Benjamin esbarrou nele em alguns de seus ensaios, principalmente em “O autor como produtor”, que ainda comentaremos.

Este capítulo, por fim, não tem a intenção de antecipar a análise da obra dos três artistas, mas apenas de situar historicamente determinadas questões caras à prática artística contemporânea que, como veremos, servirão como importantes operadores do diálogo entre os dois campos de estudo que procuramos aproximar.

2.1. Arte conceitual: inevitável origem

É possível pensar nas vanguardas históricas como precursoras de dois grandes rumos, cujo princípio é comum: a descrença na redução da arte à representação fiel da realidade, já que a possibilidade da reprodução técnica das imagens pôs a arte numa crise sem retorno (que a levou a refletir sobre sua própria função na sociedade). O primeiro rumo, de viés mais formalista e/ou espiritualista, conduziu a arte a uma crescente abstração, baseada na crença da libertação completa em relação à representação da realidade. Um segundo grupo, de viés mais notadamente crítico do que formal, teria como principal preocupação um posicionamento em relação à própria realidade, exterior ou interior à arte, cujo fundamento está mais ancorado nos significados do que na forma que se fecha para o espectador. Ambos os caminhos parecem ter dado origem ao que entendemos como arte conceitual, como justifica Paul Wood:

Muitos dos temas recorrentes da primeira vanguarda, como a identidade da obra de arte, a relação entre arte e linguagem, a relação da arte com o mundo da produção de mercadorias, contraposto a uma ideologia de independência e de valor espiritual, além de perguntar-se o que era exatamente aquilo que o artista fazia, podem ser vistos como prefiguradores da posterior arte conceitual. (...) À altura da Primeira Guerra Mundial – tendo, de um lado, a arte abstrata e, de outro, o *readymade* –, os limites conceituais tanto do essencialismo quanto do contextualismo já tinham sido esboçados. (WOOD, 2002, p. 14)

O primeiro caminho, que o autor qualificará como essencialista, interessa-nos menos. Se é verdade que a arte teria seguido uma linha evolutiva baseada na abstração, partiríamos do impressionismo e assistiríamos a um progressivo distanciamento da arte em relação à realidade, que – com maiores ou menores implicações “político-partidárias” (o partido cubista, construtivista, neoplasticista, concretista, etc.) – segue sua proposta de desconstrução da forma que desembocaria, na verdade, não no expressionismo abstrato exaltado por Greenberg, mas no conceitualismo de Joseph Kosuth. Tais implicações, se apontam para uma mudança sobretudo de ordem conceitual, significaram para a arte (mesmo que as

primeiras vanguardas tenham se concentrado na crença de um mundo melhor) uma progressiva libertação da representação da realidade em prol não mais de uma abstração, mas de uma perspectiva autocentrada e tautológica de reflexão acerca de si mesma¹⁸.

O caminho que Wood denominará contextualista mostra que é de maneira mais ampla que se configura a discussão sobre a autonomia da arte em relação à realidade. Mais do que um movimento, a arte conceitual é um método, um conjunto de práticas que agrupou e agrupa em torno de si tendências e interesses muito diversos. Se nos preocuparmos em estabelecer um marco, há que se questionar se ele seria em 1969, em uma mostra inaugural em Berna, cujo título - *Live in your head – when attitudes become form* - seria emblemático em materializar questões que estavam fervilhando nas cabeças de muitos artistas da época. Há no catálogo da mostra uma frase emblemática de Grégoire Muller: “o artista não tem mais razão de se sentir limitado por uma matéria, forma, dimensão ou lugar. A noção de obra pode ser substituída por algo cuja única utilidade é significar” (MORAIS, 1991, p. 27). Ou, como diria Henry Flynt, uma arte na qual os materiais são os conceitos: “uma vez que os conceitos são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem” (WOOD, 2002, p. 8). Arthur Danto (1999) explica que na arte conceitual não necessariamente deve haver um objeto visual palpável para que algo seja uma obra. Uma investigação sobre o significado da arte envolveria, a partir desse momento, um conhecimento tanto sobre a experiência sensível quanto sobre o pensamento.

Happenings, performances, desmaterialização da arte, desinstitucionalização, interação, participação, uso da palavra escrita, ação, fotografia enquanto registro,

¹⁸Joseph Kosuth é um artista emblemático, tendo sido o realizador da obra *One and three chairs*, que tornou-se referência para a arte conceitual, na qual expõe uma cadeira, a foto desta mesma cadeira e definição de cadeira no dicionário. No entanto, mais relevante para nós do que a própria obra deste artista é o artigo que ele publicou em 1969 - *Arte depois da filosofia* - no qual escreve sobre os preceitos da arte conceitual americana, numa atitude de visível confrontação ao sistema de crítica greenbergiano. Neste ensaio, postula proposições como: “uma obra de arte é uma proposição analítica sobre si mesma”, “a arte existe apenas para seu próprio bem” ou “a função da arte é dada por uma necessidade de questionamento da sua própria natureza”. Tais idéias fizeram dele um defensor da *arte pela arte* que, contraditoriamente, tangenciou a busca de autonomização reivindicada pela arte abstrata, idéia greenbergiana da qual o artista teria tentado se afastar. A maneira como Kosuth elimina a narratividade, o vínculo com o real, o subjetivo e o político (a não ser o intrínseco à própria arte), faz dele um artista que fechou portas (e ironicamente também o círculo evolutivo proposto por Greenberg), enquanto Duchamp anteriormente teria tentado abri-las. São essas portas que queremos abrir.

novas formas de ativismo e engajamento e, mais importante para o nosso estudo, resgate de novas maneiras de interseção entre arte e vida: resultados e reflexos de uma nova arte mental. Diversos foram os movimentos que permitiram a materialização de tais práticas: Arte Povera, Earth-art, Land-art, Body-art, fotolinguagem, simulacionismo, neo-realismo, Fluxus, arte postal, etc. Em todos eles, a tendência à auto-reflexividade (nem sempre ligada à tautologia) significou tanto para o artista quanto para o sujeito experimentador da arte um campo de ações inteiramente novo.

Vale lembrar que é importante nos precaver da crença cega em um sistema linear histórico que permitiria enquadrar artistas como Sophie Calle e Mau-Wal. No entanto, será preciso reconhecer a importância inexorável de alguns artistas e movimentos, não como fundadores (cujas obras teriam possibilitado desenrolarem-se todas as questões subjacentes à suas práticas), mas como marcos de uma série de atitudes e pensamentos que vieram alimentar questões modulares em diferentes momentos. Guiaremos nossa análise, então, privilegiando a “escola” conceitualista e algumas obras e idéias que já haviam aparecido, décadas antes, nas vanguardas históricas (como a obra de Marcel Duchamp¹⁹), que foram matriciais e imprescindíveis para a compreensão da problemática que estamos perseguindo. Além de Duchamp, artistas de várias épocas – da década de 50 aos anos atuais – compõem aqui um panorama contextual artístico que nos auxilia a compreender os procedimentos utilizados por Sophie e Mau-Wal. Mas frisamos: são menos os artistas e mais as questões que aqui nos interessam: a dessacralização da arte e o seu entendimento como linguagem e ação, a participação do espectador, a incompletude e abertura da obra de arte, a desinstitucionalização, a relação entre a arte e o contexto social. A partir desses recortes, tentaremos perceber de que maneira um desenvolvimento não linear do conceitualismo teria contribuído para estreitar os laços entre a arte e a vida, até chegar na maneira como podemos abordar a problemática hoje.

Deslocamento e ação

Os pilares do pensamento conceitualista estão em Dadá. Esquecidos entre os abstracionistas de todas as naturezas do início do século e, por fim, lembrados por

¹⁹ Reconhecemos que Duchamp não foi o único precursor direto do conceitualismo. Malevich conduziu esta questão a partir de um viés mais formalista. No entanto, como veremos a partir daqui, certas questões suscitadas pela arte duchampiana têm para nós mais relevância.

estes (novos) conceitualistas que, na década de 60, ressurgem exaustos do festejamento da forma, os dadaístas oferecem material fértil para pensarmos os princípios básicos das práticas conceitualistas. Estes artistas começaram a refletir sobre a arte de maneira radical, propondo, em seu lugar, uma anti-arte, “uma nova maneira de pensar, sentir e conhecer”, como escreveu o artista Hans Richter (PERLOFF, 2000). A preocupação dadaísta referia-se menos a um formalismo artístico do que à contestação de valores sociais exteriores que afetavam diretamente o campo artístico. Tratava-se de empreender uma mudança nas práticas de produção e recepção da arte, repensando a autoria (“o Dadaísmo como um ser coletivo”) e a aura (em vez do objeto artístico, uma ação). E como observou Walter Benjamin, deveríamos rever não o *status* artístico de objetos como a fotografia, mas o estatuto mesmo da própria arte. Para o autor, esta teria sofrido uma refuncionalização, forçando-nos a procurar outros sentidos para o objeto artístico. As utopias de socialização da arte²⁰, ainda que não concretizadas, atribuíram novos sentidos à experiência estética.

A inversão e subversão da lógica dos objetos artísticos promovidas pelos *readymades* de Duchamp propiciavam uma dessacralização do objeto de arte, constituindo-se em gestos fundamentais para a compreensão da estratégia dadá. Os *readymades* (termo e técnica que só poderão ser atribuídos a Duchamp), criados pela primeira vez em 1913²¹, significam mais do que um objeto qualquer apresentado como uma obra de arte. Duchamp transferiu para o museu vários deles: urinol, roda de bicicleta acoplada a um banco, cabide, porta panelas, entre outros. O ato de retirá-los de um contexto onde todas as coisas são utilitárias (sem que necessariamente tenham caráter estético), e colocá-los em um outro contexto onde tudo pode ser estético, torna secundários esses objetos em virtude do deslocamento

²⁰ Da abstração à reprodutibilidade técnica, as utopias de socialização da arte fizeram parte, ao lado das renovações formais, dos projetos das vanguardas em geral. As manifestações destas utopias vão do desejo de fazer da abstração uma linguagem universal (como no neoplasticismo ou na Bauhaus) até tornar o cinema o meio de comunicação direta com as massas, como profetizou Walter Benjamin. O fracasso do projeto utópico modernista pode ter se dado em função da criação de uma arte de difícil entendimento, pouco acessível ao grande público. Tais circunstâncias (complexidade e experimentalismo) foram somadas às restrições do acesso à cultura impostas pelos regimes ditatoriais. Arte e vida permaneceram distantes e a primeira continuou apenas disponível ao público preparado para entender seus objetivos, significados e conceitos. No entanto, a posterior assimilação pelo mercado e o público soma-se à herança deixada por este tipo de arte no que se refere aos modos de recepção da obra. É por esse motivo que o clássico texto de Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ainda hoje preserva sua importância e atualidade. Para entender melhor estas questões, ver CANCLINI, *Culturas Híbridas* e HUYSSSEN, *Memórias do modernismo*.

²¹ Resultados de escolhas que deveriam ser arbitrarias, baseadas em uma maior indiferença que se possa ter, os *readymades* são os objetos de caráter industrial apresentados como obras de arte.

provocado²². Além de questionar os conceitos de beleza, criatividade, originalidade e autonomia, Duchamp dessacraliza e desmaterializa a arte, na medida em que esta potencialmente pode ser repetida por qualquer um que queira fazê-lo.

A idéia da arte como resultado de um procedimento técnico apurado ou da qualidade inata de um artista é desencorajada, sobretudo, por uma atitude intencional deste em produzir um deslocamento. A arte é vista não só como um resultado material cujos valores já estamos habituados a perceber, mas também como uma atitude mental, algo que depende muito mais de nós e das circunstâncias em que estão inseridas determinadas práticas artísticas. À arte é feita pela primeira vez a pergunta: Qual é o seu lugar? A resposta – o lugar da ação, e não apenas da representação – foi dada por Duchamp e pelos dadaístas²³. O princípio básico da arte conceitual, de que o objeto é secundário em relação às idéias que o configuram, está instaurado.

No entanto, se com os *readymades* – ao obscurecer os limites que separam os objetos cotidianos dos objetos artísticos – Duchamp estaria, prioritariamente, sublinhando o *status* da ação mental em detrimento da instrumental, não seria aí, apesar das evidências, que a arte se confundiria com a vida, como se não houvesse diferenciação entre o artista e qualquer pessoa. Em Duchamp não há a crença em uma criatividade universal: todos os objetos podem ser estéticos desde que uma ação artística seja realizada com tal intento. A proposição é distinta: tudo pode ser arte, mas nem todos podem ser artistas.

Apesar de o artista defender uma pintura racional – tendo feito declarações acerca de um desenho mecânico, uma ligação entre a arte e a ciência e até uma busca por

²² Também no campo da linguagem, e não apenas dos objetos, é proposto um deslocamento. A intenção era destruir a dimensão comunicativa da linguagem, escancarar suas contradições e dar a ver as vulnerabilidades de seu sistema lógico. Por isso Duchamp rebatizou os objetos *readymades* com títulos que não mantinham com eles nenhuma relação lógica. O urinol, por exemplo, foi intitulado *Fontaine e a pá de neve*, In *Advance of the Broken Arm. O encontro destas duas realidades, literária e pictórica, foi possível justamente porque naquele momento acreditou-se que o artista poderia expressar-se através de uma nova língua e de novos sistemas de pensamentos. Arturo Schwarz (1987) afirma que os *readymades* são trocadilhos em “projeção tridimensional” e operam não apenas um deslocamento físico, mas lógico.*

²³ Relacionar Duchamp com os dadaístas é uma questão menos simples do que parece. Apesar deste movimento ser reconhecidamente o que mais se aproxima do trabalho do artista, vemos - não só a partir da negação dele próprio em pertencer a qualquer movimento vanguardista - esboçar-se uma completa autonomia e singularidade de sua obra em relação a quaisquer destes cenários, o que levou a crítica Marjorie Perloff (2000) a concluir que, com o tempo, o dadaísmo precisará mais de Duchamp do que o inverso. Não iremos, no entanto, nos aprofundar nessa questão, visto termos discutido a desnecessária vinculação dessas questões com os rótulos que a história estabelece.

uma desumanização da arte – terminamos por não compreender se esta arte “livre de qualquer subjetividade particular” (DUARTE, 2002) aproxima-se mais de um pensamento científico-operacional ou é mais uma das armadilhas complexas que a ironia duchampiana nos preparou. Octávio Paz afirma que o artista, num ato metairônico, teria colocado em parênteses a idéia de arte, fundindo-a com sua própria vida. Escreve o autor:

Sublinho a distinção entre arte e idéia da obra porque o que denunciam os *readymades* e outros gestos de Duchamp é a concepção da arte como uma coisa – a “coisa artística” – que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores. (PAZ, 1977, p. 62)

Assim, se por um lado Duchamp insistiu em uma possível desumanização da prática artística, por outro, tal concepção originou uma estreita e complexa conexão entre sua própria forma de conduzir a vida (cheia de mistérios, ironias, contradições e jogos) e de conceber a arte. Além disso, de acordo com Octavio Paz, unir arte e vida, para Duchamp, não é fazer arte social ou socialista, mas socializante, não é produzir objetos decorativos e belos, mas converter o espectador em artista ou poeta, através de uma obra que o faça pensar.

Desmaterialização e processo

Dos readymades ao Grande Vidro, obra enigmática que Duchamp propositadamente deixou incompleta, é possível perceber que, mais do que a reflexão acerca de um sistema de valoração nas artes, o artista deixou-nos, sobretudo, a herança da obra como um enigma, que não se contempla, mas se decifra. O Grande Vidro convoca a alegoria para fazer com que seus personagens construídos de forma quase abstrata (uma noiva virgem à espera de seus celibatários, que, isolados pela divisória da obra, tentam inutilmente possuí-la) nos contem e nos levem a pensar sobre o mecanismo de desejo envolto nesta atmosfera de sedução que Duchamp tentou

colocar em forma. Completando e lançando outras questões à obra, há uma caixa com incontáveis anotações do artista sobre os procedimentos técnicos e reflexivos que o impulsionaram a realizá-la com tamanha meticulosidade. Menos contestador de uma arte figurativa, o Grande Vidro lança mão de transparências, pesquisas inusitadas de materiais, diversas anotações e uma história, antes de tudo, incompleta, para nos fazer refletir, e não apenas olhar.

Em entrevistas e textos, o artista insistiu exaustivamente em declarar-se contra uma arte retiniana, reivindicando uma pintura intelectual, literária ou lingüística, a serviço da mente. Duchamp considerava o artista como “alguém capaz de repensar o mundo e refazer seu significado através da linguagem” (MELENDI, 1999, p. 83), em vez de um produtor de objetos manufaturados que satisfazem apenas o olhar. Seria preciso pensar a arte para além das dimensões narrativas, formais ou sensíveis, mas sob o estatuto da reflexão.

Tomar a arte como linguagem pressupõe, então, desvinculá-la de seu estatuto puramente visual, e pensá-la em sua dimensão significante: a linguagem ocupa o lugar dos objetos, o código lingüístico é mais importante que a visualidade. No intercâmbio entre imagem e linguagem, estão postas em jogo três operações lingüísticas: 1) o dizer (a linguagem da arte não narra, mas emite mensagens às quais precisamos doar significados), 2) o ver (se ainda há um estatuto visual, é o da materialidade da palavra, que deve ser lida e vista) e 3) o compreender (a arte é uma operação significante, necessita ser decifrada). Esses princípios guiaram as práticas que alcançaram a desmaterialização do objeto artístico e sua condição processual, consequência não apenas da perda de importância do suporte material em função da idéia, mas também do questionamento do estatuto mercadológico da obra alcançado pelo expressionismo abstrato.

Erased De Koonig Drawing é emblemática desta transição porque, ainda nos tempos áureos do Expressionismo Abstrato, relançava a indagação duchampiana que, nesta época, viria ganhar cada vez mais força: a arte não deve esgotar-se na sua própria materialidade. Robert Rauschenberg, que em 1953 era um jovem artista, pediu ao famoso pintor neo-expressionista Willen De Kooning um desenho seu para que pudesse apagá-lo. A escolha do artista e da técnica foram emblemáticas: o gesto-idéia de apagar o gesto (já ideologicamente desgastado) da pintura abstrata. Rauschenberg quase consegue retomar a origem do papel em branco, não fosse este seu gesto-idéia revelador de um retorno impossível.

John Latham era professor da St Martins School of Art, em Londres, uma escola bastante influente na época do expressionismo abstrato. Em 1966, o artista tomou emprestado na biblioteca da faculdade um livro de Clement Greenberg, Arte e Cultura, e convidou artistas e alunos para uma sessão de “mastigação”. O processo consistia em arrancar uma página do livro, mastigá-la e cuspi-la em um receptáculo. Latham promoveu uma operação química, acrescentou lêvedo à mistura mastigada e dela produziu álcool. Esse resultado foi devolvido em um tubo de ensaio para a biblioteca: arte e cultura destiladas. Latham quis demonstrar que não poderia haver uma desvinculação entre a arte e o intelecto. Deu à história da arte um presente indissociável.

Outro exemplo nos fará compreender melhor a importância do caráter processual com que se revestiu a arte deste período. Auto-enterro (projeto de interferência televisiva), que Keith Arnatt realizou em 1969, consistiu em nove fotografias que registraram em igual número de etapas o desaparecimento gradual do artista dentro da terra. Esta obra coloca em jogo, também, o desaparecimento da figura do próprio artista (como ele mesmo declarou) em função da desmaterialização da arte.

Pensando a arte como um tipo de linguagem que reivindica a compreensão (e não apenas a contemplação), as práticas da desmaterialização e da arte processual consolidaram a idéia vanguardista da arte como idéia, que clama pelo entendimento e o testemunho (mesmo que através do registro) de um outro. Registrados pelo vídeo ou pela fotografia, estas obras chamam ainda a atenção para a importância destes meios técnicos na conformação de um novo estatuto da imagem que se firmava. Onde residirá o sentido de todas estas obras? Teria ficado ali guardado no momento em que foram concebidas, no pensamento dos poucos que a presenciaram?

Se, em seu início, a utilização da fotografia e do vídeo²⁴ teria se limitado ao registro de ações da arte processual em geral (*performances* e *happenings*), não será esta a principal motivação dos artistas que se apropriaram desse tipo de linguagem na arte conceitual. A fotografia conceitual é simultaneamente linguística e visual, prestando-se à reflexão sobre a maneira com que a imagem não apenas transmite, mas fabrica e manipula sentidos, além de não estampar a realidade de forma transparente. Contra a retórica do realismo, o *unreal*, como escreve Tony Godfrey (1998).

Foi emblemática, nesse sentido, a ação realizada por Yves Klein, *Dimanche – le journal d’un seul jour*. Em vez de criar uma ação que tivesse como registro a fotografia, o artista pensa uma ação que só poderia acontecer na fotografia, porque seria manipulada pelo meio fotográfico. Em 27 de novembro de 1960, Klein lançou-se pela janela de um prédio. Sua pose de bailarino foi capturada pela fotografia, que escondeu os bastidores da verdadeira situação, uma cama elástica que o esperava na chegada ao chão. Estampada numa página de jornal, a foto e a manchete: *la peintre de l’espace se jette dans le vide!*

Eis aí uma série de questões que Godfrey julga ser importantes para se pensar o uso da fotografia na arte conceitual: a captura não da realidade, mas de diferentes versões da realidade, que podem ser mais ou menos reais, porque são, antes, espaços sociais. Também não se trata mais de capturar o momento decisivo, pois não há significados claros e específicos, mas polissêmicos. A fotografia conceitual não

²⁴ Foi nesta época que a linguagem videográfica ganhou força e independência com relação à linguagem do cinema, inaugurando um campo variado de experimentações, tomando como ponto de partida este contato direto com a experiência real possibilitada pelo meio. Voltaremos a falar sobre o vídeo no capítulo analítico da pesquisa.

restringiu-se a questionar a si própria como forma transparente de acesso à verdade, e pôs-se a revelar reflexivamente a infinidade de sentidos daquilo que retratava. Esse é o caso da obra *10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, do artista Christian Boltanski. Nela aparecem meninos de diferentes idades, da infância à juventude, identificados sempre como Christian Boltanski (que aparece, ele mesmo, apenas no último retrato). Atrás desses meninos, está a mesma vegetação de fundo, e tudo leva a crer que não são imagens da mesma pessoa. Além de questionar o estatuto de verdade da linguagem fotográfica, o artista questiona a transparência da própria memória, ou seja, como nossa visão do passado pode ser camuflada pela imaginação e pelo afeto.

Em contraposição aos grandes projetos utópicos da modernidade artística, o uso da fotografia na arte conceitual aponta para o retorno de uma arte de pequenas narrativas (rejeitada pelos formalistas), marcadas por um interesse em questões mais triviais, do dia a dia, de tom às vezes autobiográfico ou confessional. Associado à escrita, este meio constitui-se numa maneira aguda de questionar as coisas do mundo, gestos que deixaram muitas heranças para a arte contemporânea.

Assim, a problematização da linguagem em si – determinada principalmente por artistas que, na esteira de Kosuth, levaram a cabo a conexão entre arte e conceito e esqueceram de sua relação com a vida – teria conduzido a arte ao estatuto da pura informação ou da tautologia, um projeto destinado a falhar. Se é através da linguagem que operamos as coisas do mundo, o que justifica seu caráter epistemológico e informativo, tornava-se urgente um outro tipo de questionamento: Como a arte deveria operar as coisas do mundo? A linguagem, novamente materializada, não está apenas a serviço de uma metalinguagem, mas é elemento mediador, entre nós e o mundo.

Assim, se, na arte conceitual, o objeto é secundário em relação ao conceito que o sustenta, este, por outro lado, poderá concretizar-se em palavras. Ou seja, apresentar-se não apenas sob o estatuto da reflexão (o pensamento na constituição do sentido), mas também amparado em um discurso verbal. Este, por sua vez, deve agora colocar em questão não apenas o estatuto visual da arte, mas também a capacidade da palavra escrita de doar sentido e questionar a realidade.

Como explica Tony Godfrey, o uso da linguagem escrita na arte tem um significado semelhante àquele que damos às palavras no processo de compreensão do mundo. “Naming is crucial. It’s the act of naming which gives meaning and significance to the things of the world.” (GODFREY, 1998, p. 350). É esse processo, diz o autor, que nos ensina a fazer perguntas, a questionar as coisas. Esta é a grande motivação deste segmento da arte conceitual: fazer perguntas, não declarações. E quando a arte pergunta, são várias as vozes que estão tanto a perguntar, quanto a responder (GODFREY, 1998).

Direta ou indiretamente movidos por essa questão, vários artistas utilizaram a palavra escrita em suas obras, não apenas como forma de questionar a própria linguagem da arte, mas como estratégia para interpelar o espectador, buscando inclusive o espaço público e dialogando com o discurso publicitário, já que as palavras, quando vistas em público, geralmente ganham significados políticos e ideológicos atribuídos por nós. É também em público que as palavras anunciam nossas identificações e desejos²⁵.

2.2. Encontros com o outro

²⁵ Foram vários os artistas e diversas as motivações que os levaram a escrever seus questionamentos e colocá-los em circulação no espaço público. Essa talvez tenha sido a grande herança que a relação entre arte e linguagem deixou para a atualidade. Artistas como Félix Gonzales Torres (que colocou em circulação frases de significado político em camisetas e *out-doors*), Jenny Holzer (e seus truísmos recobertos de uma poesia disfarçada de banalidade em painéis luminosos), ou Bárbara Kruger (que conjugou fotografia e textos e ocupou espaços do *out-door* com emblemas feministas ou críticas à sociedade de consumo) são exemplos dessa herança.

Se, num primeiro momento, os artistas conceituais investiram na desmaterialização da arte e na investigação de outras formas de linguagem capazes de garantir à arte um estatuto não apenas visual ou contemplativo, o próximo passo foi o investimento em um projeto socializante, que aqui podemos substituir por participante. Assim como em Duchamp, pairava a idéia de que o espectador poderia ser convertido em artista ou poeta, através de uma obra que lhe possibilitasse pensar.

Já em 1921, Francis Picabia, em uma exposição da qual participava, pendurou uma grande tela em branco e alguns potes de tinta perto dela. Os visitantes eram convidados a assinar seus nomes ali ou a adicionar qualquer coisa. A obra, *L'oeil cacodylate*, gerou protestos dos críticos, aos quais Picabia retrucou dizendo que uma pintura não era algo feito apenas pelo artista, nem tampouco algo sagrado que deveria estar guardado em uma igreja. Sua pintura era de todos. Nela já estavam guardados os germes de duas importantes atitudes caras ao projeto conceitual de aproximar a arte da vida: a participação e a desinstitucionalização.

Cláudia Duarte (2002), refletindo sobre as origens da arte participativa, dedica um livro inteiro a provar sua tese de que o *Grande Vidro* seria a metáfora ideal para demonstrar o conceito de interface, que diz dos processos que tornam possível a interação entre obra e espectador. A interface é, para a autora, aquilo por meio do qual comunicamos, responsável por definir um amplo contexto de relações, traduções, transformações e passagens. No entanto, é em *Etant Donnés*, obra que Duchamp deixou para ser revelada após a sua morte, que se torna mais clara a participação do espectador, que está lá como *voyeur*, fazendo de seu testemunho uma parte da obra. Através de um pequeno orifício propositadamente reservado ao espectador, tomamos contato com a estranha paisagem: uma mulher - cujo rosto não nos é dado a ver - está caída ou deitada em um matagal (com as pernas abertas, mostrando sua genitália deformada) e segura um candeeiro aceso. Não se trata de uma pintura, é quase a reconstituição de uma cena de abandono, uma instalação que foi cuidadosamente executada durante anos pelo artista. Tridimensional e realística, não trata mais da representação: há um lugar reservado ao espectador, que, com sua presença e olhar, completa a obra.

Para nós, o que importa é notar que o conceito de interface pode servir como definidor da alteridade dos processos que intermedia, e que sua atualização - que transita entre representação e experiência - se dá no olhar do espectador. Como escreve Duarte, “para o espectador e para o artista, o trabalho de arte se instaura como

interface quando afirma sua condição de mediatizador entre experiências ao mesmo tempo pessoais e coletivas” (DUARTE, 2002, p. 15). Tal afirmação será de importância crucial para entendermos, para além do trabalho de Marcel Duchamp e Picabia, todo um contexto de relações que se estabelece entre obra e espectador. A metáfora da interface não se confunde com a forma (o meio), mas com os deslocamentos (mediações e interações) que é capaz de promover.

Sem a figura do espectador, a obra simplesmente não acontece. Ele é chamado novamente a interagir com a obra, transformando-se em participante ativo. Além disso, a condição de apreciador/consumidor é deslocada para a de receptor/criador. Nessa idéia acreditaram artistas que se utilizaram das mais variadas estratégias para criar um diálogo mais intenso da arte com as questões de seu tempo, através da palavra escrita, das experiências sensoriais, corporais, da interação com o espaço e a natureza, etc. Eles se utilizaram dos procedimentos de desmaterialização e desinstitucionalização da arte para ir às ruas e travar um contato direto com o público, na tentativa de aproximar a arte da vida.

No que diz respeito à arte participativa dos anos 70, os artistas brasileiros tiveram atuação expressiva, ao iniciarem um movimento de expansão da pintura e incorporarem ao concretismo um conceitualismo neoconcreto, atestando a capacidade dos materiais de promover experiências menos físicas e políticas do que existenciais. Os neoconcretistas acreditavam que o espectador deveria travar com a obra de arte um contato direto, através de uma apreensão de caráter fenomenológico, gesto que caracterizaria a obra como elemento orgânico. Tal apreensão, mais do que ligada à percepção (princípio do concretismo), está relacionada à significação, realizada pelo espectador através dos cinco sentidos (não apenas com a visão, ou, como pudemos correr o risco de perceber até aqui, pela mente). Seria preciso “pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o corpo”, explica Ferreira Gullar (GULLAR, 1985, p. 253).

Lygia Clark começou suas experiências participativas na arte a partir de um viés mais formal, expandindo o campo da pintura para além da moldura e da escultura, que se torna manipulável. O artista, para Clark, é um propositor, e a obra de arte “exige do espectador uma participação integral, uma vontade de conhecimento e

apreensão” (GULLAR, 1985, p. 253). Essa integração entre corpo e obra era materializada por precários objetos confeccionados pela artista (denominados “objetos relacionais”), que, ativando todos os sentidos, propiciavam uma apreensão da totalidade do fenômeno estético. Os objetos relacionais ativam no corpo relações de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento, experiências de fundo basicamente sensorial que acabaram ganhando atribuições existenciais, fundamentadas psicanaliticamente pela artista.

Se Clark conduziu experiências de fundo mais individual e psicológico, Hélio Oiticica investiu em um sentido lúdico e coletivo para suas ações, tanto nos ambientes imersivos que elaborava (alguns não saíram do projeto) quanto nos Parangolés. Na exposição Opinião 65, que marcou esta geração de artistas brasileiros, o Parangolé foi vestido pelos passistas da escola de samba Mangueira e seus movimentos acompanhados pela bateria. Para o artista, essas estranhas vestimentas (um misto de estandarte, bandeira e capa, confeccionados de tecidos naturais ou pintados) eram a maneira mais direta de incorporar o espectador (participador, para Oiticica) à obra: um “vestir-assistir”. Transitando de um campo formal (a expansão da pintura para o espaço) para um campo que tangencia o político (o pensamento sobre a cidade, a favela, o tropicalismo), Hélio Oiticica promoveu a integração destes dois planos a partir da proposição de experiências de fundo sensorial, como em Lygia Clark. Pregava a participação (sensorial-corporal ou semântica) do espectador e tentou expandir sua arte para um público menos especializado.

Apesar dessas transformações operadas por Lygia Clark e Hélio Oiticica demandarem ainda a presença da obra como mediadora (seja uma pintura ampliada, uma escultura, objetos relacionais, roupas, labirintos, etc), os artistas buscavam tornar a arte catalisadora de percepções ligadas ao simples existir. Podemos, de uma vez, atribuir a essas práticas uma dimensão ética, que envolve tanto dimensões individuais quanto sociais.

Outro expressivo exemplo de uma arte participativa foi o evento organizado pelo crítico Frederico Moraes, os Domingos da Criação, em 1971, que se dirigia a um público maior e indiscriminado. Os encontros aos domingos na área externa do

museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro receberam os nomes dos materiais utilizados para a arte participativa promovida: Domingo de papel, Domingo por um fio, O tecido do domingo, O som do domingo, etc. As pessoas foram convidadas a vivenciar um museu diferente, fora do espaço da instituição, e a manipular materiais de uso cotidiano: sobras industriais, sons que eram feitos com instrumentos inusitados, materiais banais. Frederico Morais assinalou os pressupostos teóricos da proposta:

1) todo e qualquer material, até mesmo o lixo, pode servir à realização de trabalhos de arte; 2) todas as pessoas são inatamente criadoras, podendo exercitar sua criatividade se não forem impedidas disso; 3) em seu estado atual, a arte substituiu o objeto pela atividade; 4) na arte-atividade é cada vez menor a distância entre o artista e o público; e 5) o museu não se limita mais à guarda e à conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública, abertas à participação coletiva. (MORAIS, 1991, p.94)

O objeto dessacralizado dá lugar ao não-objeto, ou a qualquer objeto. Se para fruí-lo foi necessário compreendê-lo, agora era preciso somente interagir com ele, e novamente voltar a apenas senti-lo. Mas trata-se, desta vez, de uma sensibilidade desgarrada do visível, atrelada aos materiais mais banais, desimpedida do espaço institucional, procurando misturar-se aos materiais da vida. Era urgente sair em busca de outros espaços para a arte.

Diversos grupos e artistas de todo o mundo, dos anos 50 aos 70, lutaram por desvincular a experiência estética do campo institucionalizado da arte. Na verdade, a desinstitucionalização está intimamente ligada à questão da participação: a arte sai em busca não apenas de outros espaços, mas também das pessoas que o preenchem. A vida ordinária é maravilhosa o bastante - teria pregado George Maciunas, do grupo Fluxus – e dela provém a potencialidade estética de toda experiência. “Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, de artistas e

de elementos igualmente não produtivos”, diz o artista (DANTO, 2002a, p. 25). Como afirma Arthur Danto:

Nesses anos cruciais, especialmente em Nova Iorque e suas redondezas, o lugar-comum da experiência cotidiana tinha começado a passar por um tipo de transfiguração na consciência artística. Surgia a idéia de que nada externo faria distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais comuns – que uma dança pode consistir em nada mais extraordinário que ficar imóvel; que qualquer coisa que alguém escute poderia ser música, até o silêncio. (DANTO, 2002a, p. 24)

De acordo com o crítico, em nenhuma outra época se abordou mais profundamente a relação entre arte e vida - mesmo que esta tenha sido esboçada por movimentos como a Pop-arte²⁶ (na não-distinção entre o requintado e o comercial, o erudito e o popular), a arte Minimalista (e a nova valorização dos objetos industriais) ou o Neo-realismo (que também se mostrou exultante com a extraordinariedade da realidade comum). Guardadas as diferenças, tais movimentos só fizeram perdurar a importância conferida ao objeto de arte em seu sentido convencional.

A arte definitivamente não estava trancafiada em quatro paredes, estava nas ruas, tinha a cidade como suporte e deveria ser experienciada como por um *flaneur*. Já nos anos 50, as experiências situacionistas conclamam a deriva nas cidades, buscam nos espaços urbanos o significado da experiência estética. As experiências *fluxus* levaram ao limite a dissolução entre arte e vida cotidiana. Diferentemente dos *readymades*, que ainda estavam dispostos sobre um pedestal no museu, um objeto *fluxus* poderia encontrar-se no museu, desde que pudesse ainda continuar sendo usado. Assim, surgem manifestações artísticas que tentam retirar a arte das instituições (o museu e galeria) para integrá-la ao espaço das ruas, ao espaço público. Foram diversos os movimentos de desinstitucionalização e questionamento do sistema artístico e muitos os artistas que se envolveram nesta empreitada.

²⁶ Sabemos da importância da Pop-arte (e de suas correspondentes francesa, inglesa e brasileira) para a discussão destas questões, não apenas no que se refere à aproximação com a vida ordinária, mas por representar o emblema das mudanças ocorridas no campo da cultura em geral, já que a Pop-arte é vista por muitos críticos como um divisor de águas entre o modernismo e o pós-modernismo. Também sob a perspectiva de Arthur Danto, a obra *Brillo Box*, de Andy Warhol, será eleita como ícone das mudanças ocorridas na arte dos anos 60 e 70 (voltaremos a falar sobre esta questão no próximo capítulo), no que se refere à indistinção entre arte e vida. No entanto, optamos por não nos deter na explicação deste movimento porque ele manteve a ênfase no objeto artístico, permaneceu confinado ao espaço das galerias e teve forte apelo mercadológico, desde o seu início.

“Demolish art museums!”, “Demolish serious culture!” Essas eram as mensagens escritas nos pôsteres (amarrados por uma corda no ombro, desses que vestem os vendedores de rua, os chamdos *homens-sanduiche*) carregados por Jack Smith e Henry Flynt em frente ao Museu de Arte Moderna de NY, em 1963. O estatuto até então reivindicado pela arte parecia ser o da erudição, sendo o museu um templo sagrado, tal como uma igreja. Propor uma nova arte equivalia a demolir essas fronteiras.

Vivo dito, *também realizada em 1963, é uma das ações que o artista Alberto Greco denominava arte viva. A ação consistia em circular com um giz o chão em volta das pessoas, sinalizando-as. Sim, seriam elas as obras de arte. Em Génova Greco publicou o manifesto da arte viva, no qual, entre outras coisas, declarava: "El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones."*²⁷ Assinar e assinalar a realidade era, para Greco, converter fugazmente as pessoas em obras de arte. De acordo com Jorge Lopez Anaya²⁸, o processo deixa de ser apenas artístico (porque não mais vinculado a uma obra de arte) e o que sobra de estético é o fato de que permanece ocorrendo uma ação sensível. Esta teria sido a motivação de várias das propostas da arte conceitual participativa do período, a negação do princípio do readymade em função de uma ação que se dá independentemente do espaço institucional.

2.3. Retorno aos contextos

²⁷ Trecho do Manifesto da arte viva, retirado do site dedicado ao artista <http://www.albertogreco.com/home.htm>, pesquisa realizada em 12/10/2004.

²⁸ Trecho retirado do site dedicado a Alberto Greco <http://www.albertogreco.com/home.htm>, pesquisa realizada em 12/10/2004.

Os chamados *conceitualismos ideológicos* que afloraram na década de 70, principalmente (mas não apenas) na América Latina e na Espanha, caracterizam-se como uma reação ao esvaziamento e ensimesmamento que a arte norte-americana adotara. Tais preceitos se mostravam incompatíveis com os países em guerra ou vítimas da ditadura militar e do subdesenvolvimento, onde o sistema econômico da arte não estava consolidado. Tratou-se, ainda assim, de uma reação antes ao sistema político que ao sistema de arte. Maria Angélica Melendi explica de que forma os artistas desses países conceberam, desde o modernismo, uma agenda própria em relação aos países desenvolvidos, ao afirmar que “a pesada herança colonial e pós-colonial parece ter confinado as práticas artísticas em circuitos de cópia/repetição, adaptação/transformação e resistência/confrontação em relação aos modelos hegemônicos” (MELENDI, 1999, p. 58). Tais procedimentos podem ser caracterizados como uma espécie de retorno aos contextos, já que a arte volta-se novamente, desta vez sob uma ótica totalmente diversa, à realidade.

Os artistas e intelectuais brasileiros (e latino-americanos em geral) estavam preocupados não apenas com o diálogo da arte com as questões de seu tempo, mas também com a valorização de uma cultura brasileira (vide as contribuições do Tropicalismo) e o alcance popular da arte. As práticas processuais - ainda sob uma certa herança duchampiana do privilégio à ação e à idéia - agora caracterizam-se não apenas como estratégias de reposicionamento da arte em relação ao mercado e à estética, mas sobretudo à política e à ética.

Um exemplo foi o evento *Tucuman arde*, realizado em 1968, na Argentina. Tucuman, província argentina que, na época da ditadura, tinha um alto índice de pobreza e desemprego, foi a cidade escolhida pelos argentinos para uma intervenção artística que denunciava as condições daquele país. Instalada no prédio da CGT, em Rosário, a exposição multimidiática reuniu vídeos, cartazes, frases, panfletos e várias outras formas alternativas que misturavam arte e protesto. O objetivo dos participantes era “produzir uma obra que refletisse a realidade social mais ampla na qual a arte tem a sua existência” (WOOD, 2002, p. 61).

A esse tipo de iniciativa, de caráter mais coletivo, somaram-se outras que refletiram sobre a ligação entre a miséria, a ditadura e o capitalismo de consumo. *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, retirou de circulação momentaneamente garrafas de Coca-Cola (um dos símbolos do imperialismo norte-americano) e cédulas de dinheiro para nelas realizar interferências quase

imperceptíveis, silkando e carimbando em letras miúdas mensagens políticas e de resistência. No *Projeto Coca-Cola*, a expressão “Yankees, go home” funcionava como um *slogan* abaixo da marca. Em seguida, uma receita, para se fazer um coquetel molotov ou proceder como o artista: “1. Projeto Coca-Cola. Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. Meireles fecha, então, o círculo, devolvendo-as ao consumo, fazendo a arte expandir fronteiras. A autonomia da arte e sua relação com o mercado são questionadas em uma das obras mais potentes da arte conceitual, que tangencia ainda a esfera da política.

Também nos chamados países desenvolvidos, alguns artistas escaparam aos *tautologismos* da arte conceitual e atentaram para os fatos políticos em relação aos quais não era mais possível calar-se. Ilustrando o conflito que rompeu com o silêncio da população norte americana em relação à guerra do Vietnã, o grupo de artistas Art Work Coalition (entre eles Mel Bochner, Robert Morris e Carl Andre), apropriaram-se de uma foto de um amontoado de mortos, vítimas de mais uma sangrenta ação norte-americana. A partir dela, confeccionaram um pôster, sobre o qual gravaram dois trechos da entrevista concedida pelo comandante da operação, referindo-se à existência de bebês entre os mortos do conflito. O pôster circulou o mundo inteiro, tornando-se um ícone da arte, que clamava pela resistência à guerra.

A centralidade da crítica na proposta conceitualista revestiu-se de um profundo investimento nas denúncias sociais e fez da década de 70 uma época extremamente fértil para a arte política e participativa. Sua influência se fez sentir decisivamente nas gerações que se sucederam.

2.4. Comentar a vida, fabricar sentidos

Se as vanguardas tardias²⁹ foram marcadas pela utopia de modificar o planeta, a década de 80 significou, para vários artistas, um respiro da arte diante de um mundo que – com o fim das ditaduras militares na América Latina, a globalização das

²⁹ Vanguardas tardias são os movimentos que surgiram depois do expressionismo abstrato e antes da década de 80. Tais práticas, que Arthur Danto (1999) define como “a arte depois do fim da arte”, já expressam as idéias artísticas tal como as compreendemos hoje, a saber, uma arte que necessita de um sistema de pensamento filosófico para compreendê-la e que, sem ele, é indistinta da realidade (como as caixas de sabão em pó de Andy Warhol). Ainda assim, o termo vanguardas tardias é utilizado para compreender estes movimentos porque ainda podemos ver depositadas neles uma utopia, uma vontade de transformação e uma certa tentativa de definição do que seja a arte, como aconteceu com as vanguardas do início do século.

tecnologias de comunicação e o crescimento econômico de uma maneira geral – parecia entrar nos eixos. Se a volta da pintura nos anos 80 deve-se também a uma reação contra o hermetismo e o engajamento político da arte, esse não será o fatal destino do legado conceitual, até porque não será mais possível pensar o renascimento da pintura sem levar em conta um raciocínio meta-artístico, distante da pureza e autonomia almejadas pela arte abstrata. Além disso, não se pode desconsiderar que esse retorno esteve, de certa forma, ligado às questões políticas e sociais da década, da mesma maneira que a pintura não teria sido a única linguagem a marcar o período.

Ainda que o chamado renascimento da pintura não nos interesse tão de perto – por estar relacionado ao fortalecimento do mercado em função de um tipo de arte pronto a satisfazer e enfeitar as paredes da classe *yuppie*³⁰ –, foi em seu contexto (a consolidação da chamada pós-modernidade) que se desenharam as questões de fundo que nos permitem pensar a arte hoje. O fato é que a chamada “década perdida” produziu uma arte menos preocupada em promover revoluções de grande porte.

Adriano Rodrigues, observando as mudanças que caracterizam a chamada pós-modernidade, afirma que, no lugar da luta política comum aos anos 60 e 70, há um esgotamento do valor mobilizador, consequência da constatação da história moderna como tendo sido escrita pelos mais fortes e não pelos mais fracos:

Os ideais de emancipação e de progresso são promovidos em nome do povo, pelo menos, desde a Revolução de 1789. Mas é também em seu nome que assistimos, desde a primeira hora da Revolução Francesa, à instauração de regimes de terror. Desde então, em nome da razão e da emancipação do povo, com a sua complacência e até o seu voto, um pouco por toda a parte, os crimes inimagináveis do nazismo, dos fascismos e dos marxismos não têm cessado de contradizer os ideais generosos da modernidade. (RODRIGUES, 1994, p. 70-71)

As conquistas do progresso técnico-científico não podem mais ser festejadas, pois estão ligadas à destruição do planeta; os princípios do liberalismo e da democracia foram se transformando em um neoliberalismo voltado apenas para a

³⁰ *Yuppie* é o nome dado à jovem classe consumidora que ganhou muito dinheiro no mercado de ações, no início dos anos 80. Isso não significa que devemos nos referir à década de 80 tratando apenas da despolitização da arte e de sua rendição ao mercado. No Brasil, a presença e atuação de diversos ateliês coletivos (Casa 7, Ateliê da Lapa, Seis Mãos, Aranha, Arte Híbrida, etc.), por exemplo, prova que continuou existindo uma reflexão sobre a relação entre a arte e os problemas do mundo. Por sua vez, a vídeo-arte e o grafite também podem ser considerados linguagens expoentes da arte do período.

economia, no qual as questões sociais são a última das prioridades; transculturalidade e multiculturalismo tornam-se contraditórios em relação às guerras étnicas e religiosas; os deslocamentos humanos demandam novas noções de identidade e nacionalidade. Cai a certeza de autonomia do sujeito (tão cara ao projeto moderno), um destronamento em função da globalização e da planetarização das tecnologias, que priorizam também a dimensão econômica.

A geração de artistas plásticos da década de 80 instaurou a crença de que poderíamos organizar o mundo sem radicalidade, equilibrando doses de beleza e reflexão. Depois do alívio, o suspiro: o que fizemos desta herança? O que restou dos ideais de utopia das vanguardas tardias que pretendiam libertar ou salvar o mundo? Como pergunta Rodrigues: “Que poderá então a arte exprimir e prenunciar hoje, numa época em que parecem já tecnicamente realizadas todas as aspirações e todos os desejos? Que restará ainda à realização estética, após termos perdido inclusive a nostalgia da plenitude perdida?” (RODRIGUES, 1994, p. 73)

Concomitantemente à idéia de globalização, começou-se a perceber que não seria possível promover reformas em um nível planetário, mas apenas através de pequenos grupos que lutassem por objetivos mais modestos e específicos. O crítico francês Nicholas Bourriaud (2001) afirma que a arte hoje, diferentemente das utopias de transformação do mundo típicas da vanguarda, continua seu combate ao propor modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos. Porém, em vez de revolucionários, configuram-se fragmentariamente, isoladamente, “órfãos de uma visão global do mundo”. Para o autor, o sonho de emancipação modernista estaria sendo substituído por inúmeras formas de melancolia: o humor, a negação, a autobiografia, o corpo doente e em sofrimento, o testemunho (pessoal ou ligado às coletividades). Na passagem dos anos 80 para os 90, então, aflora um novo tipo de conceitualismo. Em sua pauta estão questões antropológicas, de gênero, das minorias raciais, homossexuais, sociais, a ecologia e a genética, as guerras e tudo o mais, assuntos que refletem microdimensionalmente a vida contemporânea social, econômica, política, cultural. Éticas relativas surgem em contraposição aos valores universais modernos, tomando emprestadas as palavras de Adriano Rodrigues.

A arte contemporânea³¹ não está preparando ou anunciando um mundo futuro, tampouco está formando realidades utópicas ou imaginárias. Em vez disso, afirma Bourriaud, modeliza no aqui e agora os universos possíveis, constitui modos de existência e ação (que são verdadeiros modelos de sobrevivência) no interior mesmo da existência real, habitando as circunstâncias que lhe são apresentadas. Essa modelização, assim, ocupa o lugar da representação, ou seja, em vez de inspirar-se na realidade, a arte insere-se no tecido social. Como resume Catia Kanton:

Os artistas contemporâneos não podem compartilhar de uma atitude modernista, que buscava na arte uma resposta transcendental, pura, abstrata e sintética, acima das coisas que formam a complexa tessitura do mundo real.

A arte não mais redime. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades. (CANTON, 2001, p. 30)

Ainda apoiando-se na linguagem (como rede de compreensão para além do visível), essas novas formas de arte voltam-se mais uma vez para a realidade e elegem o sujeito contemporâneo não somente como seu interlocutor, mas como seu principal assunto. São mensagens dirigidas a quem se interessa em compreendê-las, a quem queira compartilhá-las. Os artistas estão a criar espaços dentro dos quais possam ocorrer encontros.

Tendo em vista esses novos modos de existência da arte dentro do real, podemos distinguir, através de um rápido panorama, algumas tendências artísticas atuais³²: a realização de escrituras pessoais, autobiográficas; a massiva presença do

³¹ Arthur Danto (1999) ressalta a dificuldade de se adotar um sentido para o termo contemporâneo, assim como marca a sua divisão temporal e distingue suas práticas com relação ao período moderno. O filósofo adota o termo moderno para designar o período que engloba desde as vanguardas históricas (a época dos manifestos) até o expressionismo abstrato, quando, de acordo com ele, a arte ainda tinha a pretensão de pensar somente a si mesma, uma pretensão de pureza. O contemporâneo, diferente de ser apenas a arte do momento presente, expressaria, de acordo com o autor, a arte que sucedeu o período dos manifestos, que abandonou o puramente sensível e voltou-se para o pensamento. Essa mudança teria se dado na passagem dos anos 60 para os 70. Se o termo pós-moderno não satisfaz ao filósofo e nem a nós, por estar já carregado de um certo modismo e espírito de época, utilizaremos aqui o termo arte contemporânea para nos referirmos à arte que começou a ser produzida no final dos anos 80 e vem sendo produzida até hoje. Se daqui a pouco ela já receberá outro nome, ainda não temos como saber. Danto nos previne que o sentido das coisas só pode ser dado por uma percepção histórica, posteriormente.

³² Apresentamos este panorama tomando como base e ampliando o agrupamento feito por Katia Canton para conceituar a produção brasileira da década de 90. Apesar de a autora buscar somente referências na arte brasileira, ela deixa claro que estas tendências são internacionais, opinião de que compartilhamos, por entendermos que a arte hoje não está interessada em produzir nacionalismos, e

corpo, já sedimentada pela publicidade (são assuntos tanto a doença como o culto ao corpo, e também questões relativas à sexualidade e à identidade); o diálogo com a ciência e a tecnologia (utilizando os próprios procedimentos científicos na geração das obras, ou subvertendo-os, através de gambiarras *low tec*); a especulação sobre a idéia de simulacro, uma espécie de hiper-realismo menos técnico e mais crítico (além de uma apropriação da história das artes e das imagens); a expressão do contraste e da aproximação entre as noções de identidade e anonimato (do artista e dos sujeitos em geral); as dimensões íntimas do feminino (em que está dada a ver uma sensibilidade feminina que se reflete não apenas no tema, mas nos materiais); a dimensão urbana, a atração pelo abjeto; e, por fim, um novo tipo de formalismo (uma arte tipicamente de galeria, limpa, de acabamento impecável).

É possível, assim, entender as éticas relativas de que fala Adriano Rodrigues (aquelas que se contrapõem aos valores universais modernos) menos como índice de um novo individualismo (ou de um reconhecimento da identidade) que de uma crescente importância dada às subjetividades³³. Empenhadas em explicitar (e incitar) algum tipo de posicionamento diante do mundo, elas serão construídas microssocialmente e comunicadas tanto sob uma perspectiva individual (pessoal, íntima) quanto coletiva. Na primeira, como vimos, artistas trazem para seus trabalhos reflexões de âmbito privado, íntimo, e inserem-se corporal e pessoalmente na criação. No entanto, a subjetividade que é dada a ver já traz consigo algo da alteridade, porque é vista pelo olhar do outro, que se reconhece ali. A crise da noção de identidade aparece nos trabalhos de Sophie e Mau-Wal, expressa pelo contraste e aproximação entre as noções de identidade e anonimato (do artista e dos sujeitos em geral). Aliado a essa tendência, o auto-retrato (esse espelho do artista), está de volta, mesmo quando não é capaz de provocar reconhecimento.

A realização de escrituras autobiográficas tem motivado muitos trabalhos atualmente. Sophie Calle pode ser considerada uma das precursoras dessa tendência. Nessas obras estão presentes reflexões de âmbito privado, íntimo, estando, muitas vezes, o artista corporalmente presente na sua criação. As memórias física e psíquica

sim universalidades. Mesmo uma forma de arte que ressalta traços de sua cultura, busca a universalização e o reconhecimento internacional da sua linguagem.

³³ Aqui a subjetividade é definida diferentemente daquela que coloca o *eu* como primazia, assim como também ultrapassa as individualidades e as identidades. Como veremos no capítulo 4 (item 4.2), a subjetividade é múltipla e processual, é o que liga o sujeito aos outros, algo bem distinto de um ensimesmamento.

materializam-se nos trabalhos, não apenas como auto-expressão, mas oferecendo-se ao compartilhamento, submetendo-se ao (re)conhecimento coletivo. Alia-se às escrituras pessoais a presença do corpo, um corpo solitário, em profunda conexão com o psicológico, dando a ver sua imensa riqueza afetiva.

Sob a outra perspectiva, encontramos cada vez mais artistas que se reúnem, em coletivos, propondo uma autoria conjunta e promovendo um novo tipo de engajamento para com a vida social, às vezes, sob a forma de um comprometimento político, que faz quase desaparecer a dimensão formal e estética dos trabalhos (os chamados *artivismos*³⁴), outras vezes, interpelando os sujeitos e estimulando a emergência de potencialidades criativas que não apareceriam de outra forma, como é o caso de Mau-Wal. A dimensão urbana aparece, chamando várias outras para o diálogo: a ecologia, o indivíduo, a pobreza, a política, a violência, a midiaticização generalizada, etc. No caso de Maurício e Walter, em vez de materializar-se charmosa (como em *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino) ou numa atração pelo abjeto, é um pensamento sobre o espaço social da cidade que está em jogo.

2.5. Breve recapitulação

Ao reivindicarmos as dimensões processual e experiencial para a comunicação, vimos que os enfoques que privilegiam sua dimensão estritamente informativa dão lugar a outras perspectivas que elegem a incompletude, o metafórico, o afetivo que estão presentes nas relações e na vida cotidiana, além de pensarem os dispositivos técnicos dependentes e em diálogo com esses elementos. Complementarmente, no campo das artes, olhamos para aquelas práticas que procuraram expandir-se para os contextos imediatos da cotidianidade, através de uma “estética da participação” ou, ainda, voltando-se para os quadros da realidade social e política. Através desses dois percursos iniciais, procuramos construir um movimento que fosse de algum modo convergente: entre a maneira como o campo da comunicação pode guardar uma dimensão estética e a forma como as vanguardas tardias propuseram uma arte processual e relacional.

³⁴ *Artivismo* é o nome que tem sido dado às diversas manifestações contemporâneas não apenas das artes visuais cujas características são: questionamento da noção de autoria e dos direitos autorais, trabalho conjunto de artistas (no lugar da produção individual), ações marcadas por intervenções no espaço público, de inspiração *Situacionista*, questionamento da chamada “Sociedade do Espetáculo”, à maneira de Guy Debord.

Por meio desses recortes conceituais e desse breve panorama, buscamos trazer obras, artistas, movimentos e tendências que pudessem explicar procedimentos que estão, de certo modo, presentes nas obras dos artistas que ora pesquisamos. A problemática da aproximação entre vida e arte é uma das premissas para se compreender a arte conceitual e influenciou sobremaneira a arte contemporânea, através dos seguintes pontos: o questionamento da autoria (a arte deixa de ser centrada na figura do artista); a abertura em relação ao entendimento do que podemos considerar como objeto da arte; o pensamento acerca das práticas que delimitam esse campo, que o tomam como próprio objeto de questionamento e, sobretudo, possibilitam o diálogo com outros campos de ação. Além dessas questões, a discussão sobre a linguagem e o estatuto da arte como campo de reflexão, mais do que da fruição visual, oferece importantes argumentos para situar o trabalho de Calle, Dias e Riedweg nas práticas conceitualistas. Suas obras promovem uma interessante mistura entre sensibilidade e inteligibilidade dos processos que nos dão a experimentar, seja através dos relatos orais ou escritos – em detrimento de uma visualidade a ser contemplada que, se não deixa de existir, é secundária –, seja através das mediações técnicas e comunicativas proporcionadas pelos dispositivos da fotografia e do vídeo.

Se a principal motivação das obras apresentadas aqui é a de resgatar a experiência dos sujeitos, é possível identificar, através dessas relações, a forte presença de um elemento comunicativo, conectado intimamente aos procedimentos artísticos. Visto que buscamos uma zona de fronteira, onde possam coincidir a dimensão estética da comunicação e a dimensão comunicativa da arte (quando vistas através de uma perspectiva relacional), nomeamos algumas figuras que pudessem responder por essa interseção. A interação, a mediação, a experiência e o processo não poderiam ser pensados a partir daqui, por seu caráter dialógico, como matrizes comuns de um acontecimento estético-comunicativo?

A partir dessas “figuras comunicativas”, estabelecemos algumas relações entre as práticas comunicativas e as práticas artísticas. A “estética da participação” dita a prioridade dada ao processo em detrimento do produto artístico, assim como é determinante dos dois momentos em que as obras se constituem: uma vivência inicial com os sujeitos (ou aparentemente solitária, no caso de Sophie) e, em determinados casos, a experiência estética recriada pelos espectadores no contato com a obra. Na obra desses artistas, os encontros com os sujeitos escolhidos para compartilhar o processo servem de matéria-prima, estão na base mesmo dos procedimentos estéticos

por eles utilizados. Mais do que uma participação, interação ou manipulação do objeto artístico, ocorre um verdadeiro entrelaçamento entre obra e sujeito, um é atravessado pelo outro.

Diretamente ligada a essas questões, está a maneira como podemos pensar o conceito de mediação nas práticas desses três artistas. No campo da arte, poderíamos entender a mediação como um tipo de envolvimento entre a obra e o sujeito, que pode se dar não apenas através da interatividade ou de uma manipulação que o espectador possa realizar na obra ou na criação do artista. Seu caráter dialógico pressupõe algo que vai além dos procedimentos interativos formais, já que a experiência dos sujeitos – com quem esses artistas buscam, num primeiro momento, interagir – é um *a priori* que desencadeia as demais relações e só depois dá origem à obra. Não se trata da forma ou do suporte com os quais esses artistas colocam em jogo a experiência, mas dos deslocamentos (mediações e interações) que são capazes de promover. A mediação permite pensar os meios técnicos ou informacionais para além da materialidade com que essas obras se nos apresentam. Podemos vê-las ainda como dispositivos, cujas práticas que tornam possíveis os encontros entre os sujeitos (tanto entre os participantes das oficinas ou ações, quanto com os espectadores) são mais complexas do que as simples denominações que costumamos atribuir às obras de arte. A vídeo-arte, as instalações, os happenings, performances, projeções, arte interativa e todos esse rótulos que queremos atribuir às materialidades artísticas e discursivas, mais do que suportes na obra desses artistas, são constelações de sentidos e subjetividades³⁵.

A discussão perene sobre a inter-relação entre arte e vida, enfim, fez-se extremamente necessária aqui, já que as obras de Calle e Mau-Wal, por fazerem apelo à experiência, estão impregnadas da vitalidade dos que participam dos processos. Tampouco podem ser separadas dos contextos sociais específicos aos quais pertencem – como apontamos no item 2.3 – já que ambos abordam aspectos da vida íntima e

³⁵ Dedicaremos uma das partes do capítulo 4 (item 4.1) para nos aprofundar no conceito de dispositivo e perceber como ele atua nas obras de Calle e Mau-Wal.

social, ao trabalhar com individualidades e/ou coletividades marginais. Essas obras refletem, por fim, a aproximação com a vida cotidiana tão cara aos projetos das vanguardas tardias, pois sua matéria-prima é justamente a experiência ordinária.

Na contemporaneidade, apesar de assistirmos a um recuo das pretensões utópicas de que a arte pudesse de fato misturar-se à vida, permaneceu um interesse pelo sujeito e a experiência. Trabalhos como os de Mau-Wal e Sophie Calle exigem tanto a compreensão destas perspectivas teóricas que se ocupam em estabelecer o tipo de ligação que a arte cria com a realidade quanto daquelas que investem no entendimento da natureza da própria experiência comum, independente dos *frames* da arte. Tendo visualizado historicamente a preocupação com o diálogo entre arte e vida, é o momento de compreender a estratégia de que a arte hoje se utiliza para refletir sobre a vida e os comentários que é capaz de tecer sobre ela.

2.6. Entre a arte e o real

COLOQUEMOS A QUESTÃO, AINDA QUE DE MANEIRA ABRANGENTE, MENOS APRESSADAMENTE: QUAIS SÃO OS RECURSOS DE QUE A ARTE CONTEMPORÂNEA LANÇA MÃO PARA RELACIONAR-SE COM A SOCIEDADE, A HISTÓRIA, A CULTURA?

ESSA É A PERGUNTA QUE NICOLAS BOURRIAUD FAZ PARA TRAZER À COMPREENSÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA AS NOÇÕES DE INTERAÇÃO, CONVIVÊNCIA E RELAÇÃO. TAIS PRÁTICAS TERIAM A FUNÇÃO DE PROMOVER PEQUENAS LIGAÇÕES, ABRIR PASSAGENS OBSTRUÍDAS, COLOCAR EM CONTATO DOIS NÍVEIS DE REALIDADE DISTINTOS: O DA VIDA SOCIAL E O DA ARTE. SE A HISTÓRIA DA ARTE TRADICIONALMENTE VOLTOU-SE PARA A HISTÓRIA DA REPRESENTAÇÃO, BOA PARTE DA PROBLEMÁTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA ORIENTA-SE PELO ESTABELECIMENTO DE RELAÇÕES COM O MUNDO EM UM CAMPO PRÁTICO, REALIZANDO O QUE O CRÍTICO IRÁ CHAMAR DE EXPERIMENTAÇÕES SOCIAIS, AO CONSTRUIR UM ESPAÇO PRESERVADO (AO MENOS EM PARTE) DA UNIFORMIZAÇÃO DOS COMPORTAMENTOS.

Bourriaud utiliza dois conceitos básicos para desenvolver essas idéias: o da estética relacional (que dá título ao seu livro) e o da obra de arte como interstício social. O cenário é o da cultura urbana e a urbanização generalizada, em contraposição à concepção aristocrática da obra de arte como conquista de um território (do quadro, da parede, do museu, a obra como propriedade, como bem). Nesse contexto, o espaço da

arte apresenta-se como uma duração a ser vivida, que não se dá a partir de um encontro imposto e cujo substrato é constituído pela intersubjetividade. A sociabilidade e o diálogo são os fatores religantes entre o olhar e a obra, ligação que só acontece através de uma elaboração coletiva do sentido. A arte é um espaço a percorrer.

NESSE SENTIDO, VEMOS EM HAL FOSTER (2001) QUE A INSTITUIÇÃO ARTÍSTICA NÃO PODE MAIS SER DEFINIDA EM TERMOS ESPACIAIS (O MUSEU, A GALERIA), POIS CONFIGURA-SE COMO UMA REDE DISCURSIVA COM DIFERENTES PRÁTICAS, SUBJETIVIDADES E COMUNIDADES³⁶. TAMPOUCO O ESPECTADOR PODE SER DELIMITADO SOCIAL OU ETNICAMENTE, SENDO AS DEFINIÇÕES ARTE/ARTISTA, COMUNIDADE/IDENTIDADE, ASSIM COMO OS PROJETOS TEÓRICOS TOTALIZADORES E CONCLUSIVOS RESTRITIVOS PARA SE PENSAR A ARTE HOJE. AINDA QUE PERMANEÇAM AS VELHAS CONTESTAÇÕES CONTRA A INSTITUIÇÃO DA ARTE E SUAS DEFINIÇÕES EXCLUSIVISTAS, É POR UM CAMPO AMPLIADO DE AÇÃO QUE CAMINHAM ALGUMAS VERTENTES DA ARTE CONTEMPORÂNEA. SUAS INTERVENÇÕES NÃO SE RESTRINGEM AO APARATO ARTÍSTICO, O QUE LEVA HAL FOSTER A PENSAR EM UMA POLÍTICA CULTURAL DA ALTERIDADE³⁷.

DIAS E RIDWEG, NO PROJETO *INSIDE & OUTSIDE THE TUBE*, REUNIRAM-SE COM UM GRUPO DE VINTE IMIGRANTES QUE ESTAVAM MORANDO TEMPORARIAMENTE EM ZURIQUE, NUM CENTRO DE RECEPÇÃO PARA REFUGIADOS POLÍTICOS. ESSAS PESSOAS VINHAM DE TERRAS EM CONFLITO, COMO O ZAIRE, A ANGOLA, O PAQUISTÃO, ENTRE OUTRAS, E ESTAVAM FORAGIDAS NA SUÍÇA, DE ONDE NÃO PODERIAM SER DEPORTADAS ANTES DE SOFREREM UM PROCESSO JUDICIAL. ENQUANTO ESPERAVAM, NÃO PODERIAM TRABALHAR LEGALMENTE E, CONSEQUENTEMENTE, INTEGRAREM-SE À SOCIEDADE. AS OFICINAS CONSISTIRAM EM EXERCÍCIOS DE SENSIBILIZAÇÃO A PARTIR DOS CINCO SENTIDOS, ATRAVÉS DA ASSOCIAÇÃO COM A MEMÓRIA DOS LUGARES DE ONDE VIERAM E DA RECONSTITUIÇÃO DA VIAGEM. AS CONVERSAS ERAM GRAVADAS EM VÁRIAS LÍNGUAS. APENAS AS VOZES ERAM REGISTRADAS, E NÃO SEUS ROSTOS. EM UM SEGUNDO MOMENTO, OS PARTICIPANTES FIZERAM PROJETOS ESCULTÓRICOS COM TUBOS DE AQUECIMENTO INDUSTRIAL, OS QUAIS FORAM MONTADOS NAS RUAS DA CIDADE, EM LOCAIS QUE ELES ESCOLHERAM.

³⁶ Esta perspectiva, no entanto, não é definidora da totalidade das práticas artísticas atuais. Como ressalta Arthur Danto, “sempre haverá um mercado de arte, com os altos e baixos da estimulação individual, tão familiar aos estudos do gosto e da moda” (DANTO, 1999, p. 44).

³⁷ Detalharemos mais precisamente as idéias de Hal Foster sobre a alteridade na arte no capítulo 4 (item 4.2).

METÁFORA DO TRANSPORTE, DA COMUNICAÇÃO E DA LIGAÇÃO, OS TUBOS CONTINHAM CAIXAS DE SOM ESCONDIDAS QUE REPRODUZIAM AS CONVERSAS DOS REFUGIADOS, AS QUAIS PODIAM SER OUVIDAS PELOS PASSANTES.

Voltando a Bourriaud, o conceito de interstício social refere-se a um espaço de relações humanas inseridas mais ou menos harmoniosamente em um sistema global, mas que sugere, em seu interior, outras possibilidades de mudança. A arte, atualmente, privilegia as relações humanas e seu contexto social, e não apenas as informações de um espaço simbólico teórico e particular. Assim, “tal é precisamente a natureza da exposição da arte contemporânea no campo do comércio de representações: ela crê em espaços e durações livres, cujos ritmos se opõem àqueles que ordenam a vida cotidiana, favorecendo um comércio inter-humano diferente das zonas de comunicação que nos são impostas” (BOURRIAUD, 2001, p. 16).

Se a isso equivale dizer que a arte se contrapõe ao ritmo e ao funcionamento da vida cotidiana – pelo menos no que se refere ao seu aspecto automatizado e por demais repetitivo (o que posteriormente investigaremos mais a fundo) –, ainda assim é interessante perceber aqui uma participação do artista no mundo em que habita. Ou seja, não existe lugar mental onde o artista poderá se excluir do mundo que representa, afirma Bourriaud.

Uma perspectiva relacional para a estética desloca-a de seu lugar como disciplina filosófica para tomá-la como um conceito cultural. Em vez de uma teoria da arte, Bourriaud propõe-se a definir uma outra teoria da forma. Porém, diferentemente da forma estética – uma unidade material, estrutural, coerente e autônoma –, a forma relacional carrega consigo uma duração e produz relações com o mundo, é “um elemento religante, um princípio de aglutinação dinâmica” (BOURRIAUD, 2001, p. 21).

Tomando emprestada uma expressão de Serge Daney – “toda forma é um rosto que nos olha” –, Bourriaud elabora a sua própria concepção de forma, mergulhada em uma dimensão dialógica, essencialmente relacional, e que não participa da tradicional oposição forma/conteúdo. Em vez de forma, são formações. Sua convicção é a de que a forma tem sua real existência quando põe em jogo as interações humanas. E se as formas nos olham, como devemos olhá-las? – pergunta o autor.

(...) a forma da obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos é dado a partilhar. Através dele, o artista propõe um diálogo. A essência da prática artística residirá, assim, na invenção de relações entre os sujeitos: cada obra de

arte particular será uma proposta de habitar um mundo em comum, e o trabalho de cada artista um feixe de relações com o mundo, que gerará outras relações, e assim por diante, ao infinito. (BOURRIAUD, 2001, p. 22)

O circuito de comunicação elaborado por Dias e Riedweg em *Inside & outside the tube* gerou uma discussão que extrapolou o campo da arte, sobre uma questão que também lhe é exterior: o alto índice de imigração na Suíça e a maneira com que os habitantes desse país lidam com a situação. Bourriaud afirma que a intersubjetividade não se refere apenas a uma cadeia social de recepção da arte (que constitui, como quer Bordieu, seu valor, seu campo), mas sim à essência mesmo da prática artística. O rosto que nos olha simboliza a responsabilidade de nos relacionarmos com o outro, não há como deixar de fazê-lo. Toda forma nos olha porque nos chama a dialogar com ela, nasce de um encontro entre duas realidades, a da forma e a do mundo, a do artista e a de outrem.

Se o diálogo está na constituição de qualquer forma, toda obra de arte é, em certo sentido, um objeto relacional. Mas Bourriaud explica que estão em jogo relações externas ao campo, entre indivíduos e coletividades, entre o artista e o mundo. A diferença entre as práticas de hoje e aquelas dos anos 60 e 70, é que hoje, como já dissemos, está ausente a preocupação com a definição da arte. Mais do que estender os limites da arte, trata-se de testar sua resistência em um campo social global, através de micro-utopias cotidianas, afirma Bourriaud, na esteira de Guattari.

Jacques Rancière, em um recente artigo no qual comenta a 26ª Bienal de São Paulo, dialoga, ainda que não declaradamente, com as perspectivas de Hal Foster e Nicolas Bourriaud. Rancière critica a *obsessão* ou o *fanatismo* que a arte contemporânea tem nutrido pelo real e que se manifesta pelo desejo dos artistas em significar, evocar, testemunhar “um dado estado de relações entre as formas de arte e os objetos, imagens ou costumes da vida ordinária” (RANCIÈRE, 2004, p. 3).

Uma das perspectivas à qual Rancière deve estar se referindo advém de *O retorno do real*, livro de Foster. Tomando a genealogia pop como objeto de renovado interesse, Foster utiliza como modelo as obras nas quais Andy Warhol apropria-se de

imagens de acidentes, câmaras de gás e assassinatos, para mostrar que elas extrapolam a função referencial-representativa ou superficial e simulacral, para, em vez disso, produzir (e não apenas reproduzir) efeitos traumáticos. Pedindo ajuda à teoria psicanalista lacaniana, o autor examina esse novo encontro com o real promovido pela arte hoje e lança mão do conceito de *realismo traumático* para dizer de um encontro falho com o real, porque não pode mais ser representado, apenas repetido. Tal falência funcionaria como uma espécie de filtro, um intermediário de toda a nossa relação com o real, pois, se pudéssemos tocá-lo, seríamos cegados e atingidos por ele.

Na obra *The Adress Book*, Sophie Calle aproveita-se do fato de ter encontrado uma caderneta de endereços esquecida na rua para, através de conversas com algumas das pessoas que lá estavam registradas, descobrir coisas sobre seu dono. Faz uma cópia xerox do caderninho e envia-lhe de volta, anonimamente, o objeto perdido. As entrevistas que Sophie realizou foram publicadas no jornal francês *Libération*. Durante 28 dias, foram transcritas partes dos depoimentos dos conhecidos do dono da caderneta perdida. Um de seus amigos alertou Sophie de que ele ficaria irritado se soubesse, o que de fato ocorreu. Utilizando-se do mesmo método da artista o (ainda) desconhecido conseguiu publicar, no mesmo jornal, uma foto dela, sem roupas. Interessante notar quando esse fascínio pelo real é capaz de ocasionar fraturas, em momentos em que o real de fato invade a arte, embaçando qualquer divisória ou filtro entre essas duas esferas. Sophie Calle, ao criar situações que ela mesma possa vivenciar, realiza, a todo tempo, esse movimento. Em *Adress Book*, somos de fato cegados e atingidos pelo real.

Rancière, no entanto, problematiza esse fascínio, na medida em que se tem manifestado em termos de uma política assistencialista (inscrita nos quadros das categorias consensuais, em vez de questionar a ordem existente), que o autor apelida ironicamente de “arte como serviço social”. Aqui, o filósofo, apesar de não citar nominalmente, refere-se a Bourriaud, como vemos na seguinte passagem: “O sonho de uma arte que construa as formas de uma vida nova tornou-se o projeto modesto de uma ‘arte relacional’: arte que busca criar não mais obras, mas situações e relações, e nas quais o artista, como diz um teórico francês dessa arte, presta à sociedade *pequenos serviços* próprios a reparar *as falhas do vínculo social*” (RANCIÈRE, 2004, p. 3).

É realmente um tipo de intervenção sobre o real que Bourriaud descreve, ao falar de uma modelização de universos possíveis ou da constituição de modelos de sobrevivência que a arte implementa no fluxo da vida cotidiana. Se os artistas aos quais o crítico se refere certamente proporcionam momentos de sociabilidade e/ou objetos produtores de sociabilidade, é também verdade que promovem verdadeiros testes com as relações sociais (uma espécie de realismo operatório), ora necessitando ainda da galeria para circunscrever suas ações, ora limitando-se a uma dimensão paródica dos contextos nos quais interferem.

Não deixa, porém, de ser frutífero pensar sobre as possibilidades de uma estética relacional. Contudo, em vez de se oporem aos ritmos que ordenam a vida cotidiana, como diz Bourriaud, algumas propostas artísticas realizam um movimento inverso, atravessando-a e dando a ver suas potências escondidas. Talvez essa seja uma forma de, como quer o crítico, testar sua resistência em um campo social global. Se é fato consumado o esgotamento do valor mobilizador das vanguardas, este pode hoje residir em um poder de provocação, reivindicado por Rancière, e, também, em um lugar da transformação política (ainda que em uma dimensão microssocial e não necessariamente engajada), ocupado hoje pela arte, como imagina Foster.

3. Experiência estética, experiência do mundo

Retomemos algumas questões: Podemos dizer que a arte está apenas dando forma a uma potência política e estética que está na própria existência? Ou, do contrário, somente a arte seria capaz de acrescentar o encanto que falta às coisas do mundo? A experiência comum atravessa a obra ou é apenas iluminada pela mão do artista que transcende tudo o que toca? Vimos que o campo da comunicação pode guardar um lugar para a experiência estética, se tomar como base a categoria do *sensus communis* como forma de valorizar e legitimar a intersubjetividade na vida cotidiana. Se, por um lado, atestamos o fato de que a própria experiência cotidiana está impregnada de ambivalências e sentidos truncados (estes, sim, responsáveis pela transfiguração de que a arte é capaz), por outro, parte-se de uma premissa que virá se configurando complementarmente, a reinvidicação de uma dimensão antropológica e sociológica para a arte (e não apenas filosófica e institucional para o fenômeno estético). Se à primeira vista parece difícil separar o que é artístico do que é da ordem da experiência comunicativa em trabalhos como os de Mau-Wal e Sophie Calle, deve ser porque sua potencialidade reside mesmo no seio dessa experiência originária.

Assim, faz-se pertinente a pergunta de Michael de Certeau (2002): Como não apenas representar, mas infiltrar-se no saber ordinário? Para o autor, existe um vácuo, uma diferença entre o discurso esclarecido – que tenta dar conta do lugar comum – e a universalidade desse comum – matéria prima cujas riqueza e diversidade o discurso esclarecido tenta captar, capturar. Portanto, se seguirmos Certeau, a linguagem da arte, ainda que seja uma espécie de leitura do mundo da vida, estará sempre separada da linguagem da vida. Adriano Rodrigues (1991) oferece uma pista para a conciliação desse distanciamento, ao entender que é justamente através da linguagem que se processa a apropriação criativa do mundo. Em um movimento hermenêutico tensional e dinâmico, o processo de decifragem dos enigmas do mundo põe as coisas em relação entre si e constitui-se, dessa forma, num interminável trabalho de elaboração

de sentido. “O processo mítico-poiético é o fundamento da conversão da experiência do mundo em experiência estética”, afirma (RODRIGUES, 1991, p.27).

O autor reivindica para toda experiência estética um enraizamento vital originário, dizendo que as manifestações da *arte pela arte* esqueceram ou tentaram eliminar a ambivalência originária da vida comum. Somadas à perspectiva de que é possível visualizar uma riqueza e complexidade de sentidos na própria vida cotidiana estão aquelas que acreditam haver experiência estética em inúmeros objetos que não vemos como artísticos. Na contracorrente da estética filosófica – que preocupa-se com a objetividade do julgamento estético, a valoração das obras em sua ontologia e reduz a dimensão estética à dimensão artística (GUIMARÃES, 2005) – está o fluxo confuso da experiência comum, que escorre como água pelas mãos da prática artística institucionalmente determinada.

Interessante constatar a duplicidade convergente que se instala: de um lado, temos a imagem, nas palavras de César Guimarães, um “vetor criador de formas renovadas de sociabilidade e de existência (individual e coletiva)”

(GUIMARÃES, 2002, p.89) e, de outro, a ambigüidade própria da vida social, que serve de matéria-prima para a produção artística e que nos permite transportarmos e reconhecermos ali. É nessa convergência que se situa nosso recorte de pesquisa. Nela, enfatizamos a propriedade relacional da experiência estética, em contraposição ao que seria uma análise ontológica do objeto artístico. Guimarães afirma que “a experiência estética, ao modificar a totalidade na qual se encontram as dimensões cognitiva, normativa e expressiva da vida, comunica uma verdade numa linguagem que pertence à prática comunicativa diária e não à crítica estética” (GUIMARÃES, 2002, p.91).

Se concordamos que a experiência estética está na base desses fenômenos comunicativos primários (este estar-no-mundo através da linguagem), há também que se pensar se essa dimensão cotidiana não pode ser vista como constituidora e potencializadora de determinados fenômenos artísticos, principalmente aqueles

que promovem processos de interação, encontro e subjetivação³⁸. Não se trata de colocar no mesmo patamar a experiência estética e a experiência cotidiana. Trata-se, sim, de buscar os fundamentos da experiência estética na experiência cotidiana e entender, a partir daí, como poderia surgir uma potencialização recíproca entre essas duas dimensões na obra desses três artistas que nos propusemos a analisar. Essa potencialização recíproca só parece ser possível por meio de um atravessamento da experiência na própria obra. Vejamos como traduzir e desenvolver essas questões.

3.1. Deslocando o foco: apropriação e atravessamento

Tomemos emprestada a pergunta que obstinadamente provoca Arthur Danto e que parece motivar sua compreensão filosófica acerca da natureza da arte contemporânea: Qual é a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é, quando não há uma diferença perceptiva relevante entre esses dois objetos? O que o motivou a perguntar foram as caixas de Brillo Box de Andy Warhol, que ele viu pela primeira vez em uma exposição em Manhattan em 1964. Sua inquietação surge do fato de que nenhuma das diferenças realmente existentes entre a caixa da galeria e a caixa do supermercado pode explicar a diferença entre a arte e a realidade³⁹.

As explicações que Danto irá procurar – que dão nome aos livros nos quais desenvolve o assunto – são pautadas pela *transfiguração do lugar comum* e o *fim da arte*. O “sutil milagre” de que nos fala Arthur Danto – de transformar objetos banais em obras de arte, mantendo-os indiscerníveis dos seus objetos correspondentes do mundo da vida – revela uma operação de apropriação e captura. Como Certeau, o autor também reflete sobre essa tensão entre a vida e o conhecimento filosófico, mas não parece demonstrar preocupação com essa riqueza e complexidade do comum de que fala o primeiro. Busca, assim, uma definição de arte que possa dar conta dessa

³⁸ Diretamente vinculados à noção de subjetividade, os processos de subjetivação referem-se, para Gilles Deleuze, a invenção de novas possibilidades de vida. Detalharemos esses dois conceitos no próximo capítulo (item 4.2).

³⁹ Da mesma maneira, para Danto, estão embaçadas as distinções entre música e ruído, dança e movimento, literatura e mera escrita.

diferenciação entre dois objetos idênticos, norteadada pelo fato de que um deles pode ser elevado à categoria de arte pelo simples gesto ou ação – “pedra de toque” – do artista. Algo parecido com a figura de uma lupa, instrumento que a arte se utilizaria para iluminar e transcender a realidade⁴⁰.

Danto procura uma noção de arte que ultrapasse a representação e alcance o terreno da linguagem. Seria preciso, para o autor, saber operar a distância entre a representação (que é parte da realidade magicamente estruturada, como nas pinturas das cavernas, ou no misticismo da arte religiosa) e a linguagem (que, por sua vez, é exterior à realidade). Assim, para Danto (2002b), o conceito que temos da realidade só se forma a partir do momento em que nos distanciamos dela e, seja através da aparência, da ilusão, da representação, ou da arte, ele surge em contraste com essa realidade e tem de se situar a certa distância. Se a isso não equivale dizer que arte e linguagem sejam a mesma coisa, significa ao menos que permanece aí uma semelhança ontológica: a distância que as separa do mundo.

Sem pretender resumir demasiadamente essas idéias, importa notar que o autor, ao realizar uma filosofia da arte contemporânea, busca respostas que passam pelo espectro da teoria e da interpretação e não da práxis e da experiência. Ou seja, para que uma caixa de sabão em pó seja considerada arte, ela deverá ser transfigurada pela imaginação e pela interpretação, do espectador ou do crítico⁴¹. E ainda: a caixa de sabão em pó é excluída do campo da arte, a não ser que seja notavelmente promovida ao *status* artístico. Nas palavras de Arthur Danto:

Es evidente que no podría haber un mundo del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría. Así que es esencial para nuestro estudio que entendamos la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar

⁴⁰ Não estamos reduzindo a obra fundamental de Arthur Danto, *A transfiguração do lugar comum*, a esta hipótese. Sabemos de sua valiosa contribuição no pensamento sobre as teorias institucionais da arte, os modos de operar típicos da linguagem artística, além da reflexão sobre o papel da interpretação do espectador acerca dos sentidos desta transfiguração.

⁴¹ Para Richard Shusterman (1998), cujo pensamento contemplaremos ainda neste capítulo, o raciocínio de Danto não escapa ao que este chamará de teoria-embalagem, já que a definição teórica conquistada contém a caixa de Andy Warhol, mas exclui a do supermercado.

parte de un mundo diferente, un mundo de arte, un mundo de objetos interpretados. Lo que estas consideraciones muestran es una conexión interna entre la categoría de obra de arte y el lenguaje con el que las obras de arte se identifican como tales, dado que nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal. (DANTO, 2002b, p. 198)

Essa imbricação entre arte, filosofia e teoria desenhou o destino da arte contemporânea e, apesar do fim da perspectiva moderna de que a arte não seria mais responsável pela sua própria definição (a idéia da tautologia), parece que a noção privilegiada é mesmo aquela que entrega à filosofia os critérios para seu entendimento. E se anteriormente estava subentendido que o artista deveria produzir uma arte que encarnasse a sua própria essência filosófica, agora, de acordo com Danto, a arte pode ser o que querem os artistas e os produtores, dentro de um contexto de pluralidade. Ainda assim, necessitará de uma teoria que, *a posteriori*, a legitime enquanto arte.

Contudo, diferentemente de Danto, não estamos à procura de uma teoria da arte. E apesar de termos nos esforçado em indicar, no capítulo anterior, uma aproximação da arte conceitual com a vida e a experiência dos espectadores, sob a perspectiva da filosofia da arte, nossa caixa de sabão em pó (leia-se, a vida ordinária) permanece excluída das prateleiras da galeria, porque ainda não há alguém para direcionar-lhe a varinha de condão. E, como já dissemos, apesar de refletir sobre essa tensão entre a arte e o conhecimento filosófico, Danto não parece demonstrar preocupação com a riqueza e complexidade da caixa de sabão em pó.

Tampouco o milagre vingou e, mais uma vez, tivemos que nos conformar com o fato de que, por mais que se queira, existe uma fronteira intransponível entre a arte e a vida. No entanto, o que se passa é que será preciso deslocar o foco das nossas percepções. Se estamos em busca de uma interseção entre arte e comunicação, que passa pela experiência, as indefinições que ainda estão pendentes referem-se mesmo ao lugar onde se está buscando a resposta para esse problema. A diferença entre as duas caixas de sabão pode não estar apenas na conexão entre a arte e o conhecimento filosófico, mas na instigante tensão entre a

arte e a vida, que ultrapassa em muito a arte como campo institucionalizado ou filosófico do saber.

Tomemos como exemplo a obra *Mera Vista Point*, de Dias & Riedweg. Integrando o projeto Arte-cidade, idealizado por Nelson Brissac Peixoto, *Mera vista Point* foi uma intervenção pública realizada pelos artistas em conjunto com os camelôs do Brás (uma das maiores concentrações de camelôs do Brasil), no Largo da Concórdia, em São Paulo. Maurício e Walter produziram trinta e três vídeos de curta duração, que continham imagens desse mesmo número de vendedores apresentando os objetos à venda em suas barracas. Somado a isto, suas impressões sobre funções, usos e preços davam a ver suas inutilidades, seu aspecto *kitsch*, a imitação barata. Em cada uma das bancas, um aparelho de TV e um vídeo foram instalados e transmitiam aquelas imagens, como numa espécie de propaganda. Cada dono de barraca ganhou cem cópias da fita, que seria dada de brinde nas compras acima de 30 reais feitas durante o evento artístico. Além disso, sobre o teto de lona da barraca foi impresso e instalado um retrato do participante em tamanho ampliado. Por fim, em meio às barracas, foi erguida uma outra mais alta, que funcionava como um vídeo-bar, um local de confraternização, onde as pessoas comiam, assistiam aos vídeos, dançavam e podiam ter acesso à (mera) vista das barracas e de seus rostos anônimos.

Poderíamos dizer: eis a apropriação da vida ordinária realizada pela arte, materializada em *Mera Vista Point* por essa intervenção no fluxo da vida cotidiana. Se pensarmos assim, será o fato de nos transferirmos para o campo da arte que tornará a vida ordinária predisposta a ter o seu sentido transfigurado e, dessa forma, ser experimentada esteticamente. No caso de Calle e Mau-Wal, a relação entre arte e realidade pressupõe bem mais do que uma operação de captura ou apropriação (termo caro às práticas artísticas contemporâneas), pois materializa-se através da experiência do outro, atravessando-a, reconfigurando-a, potencializando-a, não apenas como registro ou reprodução, mas participando do acontecimento. A partir de agora, essa relação será tomada por nós não apenas como diálogo ou contaminação entre experiência estética e experiência ordinária, mas como um atravessamento. Um movimento que não apenas retira elementos da vida ordinária, mas lhe devolve algo em troca. A orientação principal de Dias & Riedweg é procurar, nas práticas cotidianas de uma “maioria marginalizada”, uma alteridade capaz de revelar não uma identidade (niveladora, circunscrita, referencial), mas a singularidade dos indivíduos

inseridos em uma comunidade. É para promover essa busca que todo um cenário é montado, sobre o qual várias vidas são encenadas e uma diversidade de experiências compartilhadas.

Os dispositivos operados pela dupla e também por Calle já não nos possibilitam separar estes lados, o que é da experiência comunicativa e o que é da linguagem artística. Estão por demais imersos. Se é através da linguagem que nos apropriamos da realidade, essa assimilação, voltando a De Certeau, “significa necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que se absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele” (CERTEAU, 2002, p. 260-261). Nessa espécie de atravessamento, fazemos um duplo movimento: o de nos tornamos semelhantes ao outro ao mesmo tempo em que fazemos do outro o nosso espelho. Ambos saímos modificados desse processo. Calle, Dias e Riedweg, tomando emprestada a fala de Barbero, não se restringem a objeto e tema, mas alcançam o sujeito e a fala, e, em seus dispositivos, também podemos observar modos próprios com que os sujeitos são capazes “de perceber e narrar, contar e dar conta” (BARBERO, 1997, p. 271). Daí a necessidade de compreender a experiência estética como algo que não se viabiliza apenas em função da materialidade da obra. Nessa obra, a experiência estética é uma maneira de se conhecer o mundo e possibilita aos artistas, de fato, infiltrarem-se no saber ordinário.

A “obra” do casal canadense Ian e Elaine Baxter ajuda-nos a refletir um pouco mais sobre essas tensões. Nessa espécie de tratado conceitual, eles pensaram a prática artística separada em duas categorias – ART (Aesthetically Rejected Things – Coisas rejeitadas esteticamente) e ACT (Aesthetically Claimed Things – Coisas consideradas estéticas)⁴². Com a intenção de distinguir os trabalhos de arte que necessitavam receber o rótulo (ART) e aqueles cuja intenção era diluir-se nas práticas da vida (ACT), acabam formulando para a arte uma encruzilhada de difícil atravessamento, mas que oferece uma interessante analogia com a nossa questão. ART e ACT representam as duas faces desse problema com o qual estamos nos defrontando: no

⁴² Os artistas a que Duve se refere são: Ian Wilson e Lee Lozano, como exemplos de ACT, e, como exemplo de ART, Duchamp ou Kosuth. O trabalho conceitual de Ian Wilson constituía-se da prática de conversar com as pessoas sobre arte. Lee Lozano, com trabalho muito semelhante, simplesmente conversava com as pessoas, negando-se inclusive a fazer qualquer registro desse processo. Essas conversas existiriam apenas enquanto situações sociais agradáveis. Não será possível fazer uma relação desta prática com a de Sophie Calle (especialmente *Gotham Handbook*, como poderá ser vista no próximo capítulo)?

primeiro, privilegia-se o objeto, a instituição artística e o modo como pode traduzir e enquadrar-se nas determinações do que pode ser arte; no segundo, há uma busca de algo que, seja o que for, é capaz de produzir experiência estética, independente de reivindicar o *status* de arte ou um contexto artístico. Esses dois problemas são expressos por Thierry de Duve nos seguintes termos:

Visto que, trabalhos de ART são objetos, não podem negar possuir propriedades visuais que os colocam à mercê de uma apreciação estética. E, se os trabalhos de ACT não são colocados num contexto artístico ou comunicados ao universo da arte, correm o risco, como Greenberg suspeitava, de serem produzidos solipsisticamente, senão inadvertidamente. (DUVE, 1998, p. 133)

É claro que esse foi um dilema enfrentado pela arte conceitual dos anos 60 e 70 e os trabalhos que poderiam enquadrar-se como ACT estiveram realmente destinados ao fracasso, pois experiências que não são transpostas para o universo da arte não se dão a conhecer. Maria Tereza Cruz (1991a) acrescenta que, apesar de as performances, happenings e demais manifestações da arte deste período atestarem uma vontade de fusão entre arte e vida (“uma arte que se pratica” e “uma prática que se deve estetizar”), elas estariam condenadas a falhar, pois, apesar de tudo, a arte prevalece como instituição. É esse reconhecimento do artístico que as desenraíza da *praxis* e as devolve para o espaço do museu e “sua integração na *praxis* da vida, por sua vez, se realmente conseguida, destruiria inevitavelmente o seu reconhecimento ou mesmo sua visibilidade enquanto obras de arte” (CRUZ, 1991a, p. 62).

É também certo que o trabalho realizado por Maurício, Walter e Sophie encontra-se devidamente acolhido pela instituição da arte e não há como separar ou vislumbrar a dimensão da experiência sem que esta seja materializada em uma forma legitimadamente artística. Ainda assim, a conclusão parcial⁴³ de Thierry De Duve é para nós significativa: “ou reivindicamos o termo ‘arte’ para o que fazemos, mas ao

⁴³ É mais amplo o objetivo do crítico neste texto, apesar de nos interessar menos aqui. Consiste em apropriar-se da teoria Kantiana para pensar a obra de Duchamp, através da inversão da proposição kantiana “isto é belo” por uma outra, também da ordem do julgamento estético, “isto é arte”. De todo modo, também este raciocínio conduz a uma universalidade semelhante àquela que Kant atribuiu ao julgamento do gosto, no sentido de que o espectador poderá repetir o mesmo julgamento “isso é arte” que dirigiu Duchamp aos seus *readymades*. Interessante perceber como é que, nesse raciocínio, arte e estética, de acordo com Duve, voltam a coincidir, ao contrário do que artistas/pensadores como Kosuth teriam afirmado com relação à arte conceitual.

preço da estética; ou reivindicamos a estética, mas sob outro nome, diferente de ‘arte’ ” (DUVE, 1998, p. 131).

Por isso, importa pensar, a partir de agora, o terreno sob o qual devemos inscrever nosso problema, tendo em vista refletir sobre este lugar fronteiro da experiência na arte e na comunicação. Se a conclusão de Duvé reafirma o fato de que arte e estética são dois termos distintos, ela apresenta, por outro lado, a possibilidade de vislumbrar nosso problema em um lugar não estritamente vinculado ao campo institucionalizado da arte. E se esse lugar não pertence apenas ao campo da arte, há que se delimitar um sentido para o termo *estética*, que possa dar conta de alcançar a dimensão da experiência que não está contemplada na teoria ou na filosofia da arte. Só assim seremos capazes de demonstrar que o que buscamos não está vinculado a uma experiência artística, ligada à obra de arte enquanto tal, mas uma experiência estética, relacionada à maneira com que a arte hoje – sem utopias e sem fazer eco democrático – aproxima-se da vida.

O motivo pelo qual preferimos dizer de uma experiência estética, e não artística, encontramos em Paul Zumthor (2000), na diferença que ele estabelece entre o artístico e o poético (que, no nosso caso, poderia ser substituído por estético). Inserido na tradição dos estudos medievalistas, Zumthor reivindica para a literatura um caráter experiencial que, coincidindo com as nossas buscas, desvincula-se do campo fechado e institucionalizado da arte para aproximar-se da vida ordinária. Para Zumthor, o artístico é um sistema organizado de expressão de uma certa comunidade, algo que garante ordem, existência e duração. A experiência poética, sem negar determinados critérios de poeticidade, é, diferentemente da experiência artística, independente dos modos de concretização. Para o autor, abrir mão de pensar a literatura e a poesia como forma significa negá-las enquanto essência, transportá-las para a ordem do acontecimento, do presente. Algo como uma emancipação da linguagem (o sujeito e suas emoções, os comportamentos, as imaginações), uma nova forma de viver a linguagem. Ou seja, para um texto ser poético, deverá despertar um sentimento corporal: a profundidade do poético depende da presença ativa de um corpo, “sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2000, p. 41).

A partir daqui, devemos qualificar a noção de arte como experiência, expondo o pensamento de autores que, na esteira pragmatista, procuram pensar a estética para além do lugar que a filosofia lhe reservou. Para isso, será preciso delimitar

brevemente o sentido que gostaríamos de atribuir ao termo estética, e circunscrever corretamente as extensões que dele derivam, até chegar em uma possível denominação da experiência estética, que nos permitirá refletir sobre este seu duplo lugar na arte e na comunicação. Não poderíamos pensar, paralelamente, em uma poética da comunicação, que potencializa e dá sentido a esse atravessamento? É neste lugar de fronteira que refletiremos não mais sobre os campos da arte e da comunicação, mas sobre o que há em comum entre as naturezas da experiência estética e a experiência ordinária, para que, no próximo capítulo, possamos verificar a maneira como as obras desses artistas materializam este encontro.

3.2. Estetização da experiência, estética como experiência

O lugar da experiência, certamente, foi abandonado durante muito tempo pelos estudos estéticos tradicionais. A começar pela secularização dos saberes constituintes da cultura e a conseqüente separação entre a cultura técnico-científica e artístico-literária, a autonomia da arte custou o preço alto de seu isolamento em um círculo cada vez mais restrito. De acordo com Maria Tereza Cruz, o discurso da estética foi tomado por uma “mania de grandezas”, falando de coisas como a verdade, o absoluto, o ser, a criação, o gênio, e esqueceu-se da relação que a arte mantém com a cultura, cujo domínio está relacionado à experiência no mundo. A arte, para Cruz, precisa ser vista “enquanto forma de nos dar algo a nos experienciar” (CRUZ, 1991a, p. 46) e seria preciso abandonar suas explicações metafísicas e abstratas.

Neste sentido, o início daquilo que modernamente (e ao longo de vários séculos) fomos começando a considerar como arte corresponde também a um fim – o fim de uma arte cujo valor e experiência se encontravam dissolvidos em práticas e rituais de culto, em prol do começo de uma arte que chama a si para se legitimar culturalmente o valor estético. O fim de uma arte cultural e o começo de uma arte cultural e estética. (CRUZ, 1991b, p. 46)

Mas se Baumgarten – o filósofo que deu nome, sistematizou e reivindicou um domínio específico para a disciplina no século XVIII – imputou-lhe a função de conhecer as coisas pelos sentidos (as atividades da percepção e da sensação), é preciso mais uma vez ressaltar que, em sua própria terminologia, a *aisthesis* traz consigo a noção de experiência. Aqui lembramos Valério Rohden (1998), para quem

a estética está sempre relacionada a um sujeito ou à subjetividade. Para Cruz, a circunscrição moderna da estética enquanto domínio específico e disciplina filosófica pode empobrecer o próprio domínio da experiência, praticamente a razão de ser da *aisthesis*.

De acordo com a autora, tal domínio teria sido seqüestrado pela estética filosófica e pelo modernismo, além de apresentar-se hoje nos termos de uma estetização da experiência, o que implica um duplo risco, de banalização ou utopia. “Se a experiência estética deverá procurar ainda hoje a sua especificidade, enquanto modo fundamental de acesso à experiência de nós e do mundo, não deverá contudo fazê-lo como utopia negativa ou figura gêmea da perda de experiência” (CRUZ, 1991b, p. 58), afirma Cruz.

Expressão característica da modernidade, a estetização do cotidiano tem sua gênese na expansão da cultura de consumo nas grandes cidades da sociedade capitalista do século XIX, que se tornaram os locais dos “mundos de sonho embriagantes, do fluxo de mercadorias, imagens e corpos (o *flâneur*) em constante mutação” (FEATHERSTONE, 1995, p.103).

Para que possamos compreender melhor a perspectiva de Maria Tereza Cruz, podemos distinguir, assim como o fez Mike Featherstone, três maneiras pelas quais opera a estetização da vida. A mais recente diz respeito à saturação das imagens na metrópole contemporânea, numa relação direta com a publicidade e o consumo e destinada à pura ativação dos desejos. A realidade torna-se um espetáculo e confunde-se com o que antes era puramente estético. A vida, portanto, se estetiza. Michel Maffesoli vai dizer de um estilo estético, no qual a estética não se limita ao conjunto das Belas Artes, mas se estende a todo o conjunto da vida social. A estética é, para Maffesoli, uma maneira de sentir e experimentar, em comum, o hedonismo do corpo, dos objetos, das imagens e do espaço. Featherstone cita os estudos de Fredric Jameson e Jean Baudrillard, que vêem tal estetização como responsável por uma grande mudança na cultura visual de nosso tempo, mudança esta de cunho negativo.

Um segundo modo pelo qual Featherstone analisa a estetização da vida diz respeito às vanguardas artísticas, que, como vimos, trouxeram consigo a crítica de uma arte autônoma, distante da vida. A aproximação da arte com o cotidiano e a realidade vivida por todas as classes sociais só seria possível caso se empreendesse uma verdadeira revolução, não só no campo das artes, mas no próprio cotidiano: nova arte, nova vida.

Outro sentido para a estetização do cotidiano diz respeito ao desejo de poetas, artistas e filósofos (G.E. Moore, Baudelaire, o grupo Bloomsbury, Foucault e Rorty, por exemplo) de transformar a vida em uma obra de arte, ao pensarem as possibilidades de uma vida estética. “O homem moderno é o homem que procura inventar a si próprio” (FEATHERSTONE, 1995, p. 99). A busca de novas sensações, a condução de uma vida simultaneamente ética e estética, o corpo e a existência tomados como obra de arte são aspectos que envolvem a criação de um estilo de vida basicamente estético.

De fato, a partir de uma atitude estética (tal como nos moldes kantianos) desinteressada e desprendida, qualquer coisa pode ser observada esteticamente, “inclusive todo o elenco de objetos da vida cotidiana”, afirma Featherstone. Tal atitude distanciada pode estar referenciada em um olhar contemplativo como o do *flâneur* (que tem os sentidos estimulados pela novas perspectivas, impressões e situações à sua volta), ou então em um tipo de orientação estética mais imersiva, que o autor chamará de “desdistanciamento” ou “instantaneamento”.

O desdistanciamento tem a vantagem de apreender a capacidade de observar objetos e experiências geralmente situados fora do conjunto de objetos institucionalmente designados como estéticos, na medida em que assinala a presença imediata do objeto e a imersão na experiência mediante o investimento de desejo. (FEATHERSTONE, 1995, p. 105)

AINDA QUE O AUTOR ESTEJA SE REFERINDO A EXPERIÊNCIAS TÍPICAS DA MODERNIDADE, É INTERESSANTE COMO PODEMOS FAZER UMA ASSOCIAÇÃO IMEDIATA COM AS VIVÊNCIAS DE SOPHIE CALLE. JÁ DISSEMOS QUE A ARTISTA PARECE ESTAR, DE CERTA MANEIRA, SATISFAZENDO FANTASIAS PESSOAIS, COLOCANDO SEU PRÓPRIO CORPO À DISPOSIÇÃO DA OBRA, CUMPRINDO RITUAIS IMAGINÁRIOS E MISTURANDO SUA PRÁTICA ARTÍSTICA À SUA PRÓPRIA VIDA. DOIS BONS EXEMPLOS SÃO AS OBRAS *STRIPTEASE* E *SUITE VENEZIANA*. NA PRIMEIRA, SOPHIE CONSEGUE UMA VAGA PARA TRABALHAR POR UMA NOITE COMO *STREAPER* EM UMA CASA NOTURNA, AVALIANDO A POSSIBILIDADE DE EXISTIR AOS OLHOS DOS OUTROS, COMO INTERPRETOU PAUL AUSTER, OU TIRANDO FOTOS “NÃO COM INTUITO DE MOSTRAR A ALGUÉM, SÓ PARA ELA MESMA” (AUSTER, 2001, P. 88). ESTE FOI O COROAMENTO DE UM RITUAL INICIADO NA INFÂNCIA, QUANDO, DIARIAMENTE, AO VOLTAR DA ESCOLA, A

MENINA SOPHIE DESPIA-SE NO ELEVADOR, ANTES MESMO DE ENTRAR EM CASA. EM *SUITE VENEZIANA*, A ARTISTA VIAJA ATRÁS DE UM HOMEM QUE CONHECEU EM UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE E LHE CONTARA DE UMA VIAGEM QUE FARIA ATÉ VENEZA. TRATOU COM O PROPRIETÁRIO QUE MORAVA EM FRENTE AO HOTEL ONDE ELE ESTAVA HOSPEDADO, PARA DISPOR DE UMA JANELA DE ONDE PUDESSE, COMO UM *VOYEUR*, ACOMPANHAR SUAS ENTRADAS E SAÍDAS. OBSESSIVAMENTE O SEGUIU E O FOTOGRAFOU SEM QUE ELE PERCEBESSE. FEATHERSTONE TERIA PROVAVELMENTE AVALIADO ESSAS VIVÊNCIAS ESTÉTICAS DE CALLE NA ESTEIRA DAQUELAS DA *MODERNITÉ* DE BAUDELAIRE, NOS TERMOS DE UM EQUILÍBRIO MUTÁVEL ENTRE UM ENVOLVIMENTO EMOCIONAL INTENSO E O DESPRENDIMENTO PARA COM A VIDA AO SEU REDOR (“ESTAR NO CENTRO DO MUNDO E, NÃO OBSTANTE, PERMANECER ESCONDIDO NO MUNDO” (BAUDELAIRE APUD FEATHERSTONE, 1995, P. 109). NO ENTANTO, É INEGÁVEL, COMO O PRÓPRIO AUTOR NOS PREVINE, QUE TAIS ATITUDES ESTÃO MARCADAS POR UM ESTILO DE VIDA, (“IDENTIFICÁVEL E LOCALIZÁVEL NO ESPAÇO SOCIAL”) DO ARTISTA E DO INTELCTUAL⁴⁴. MAS SOPHIE PARECE IR ALÉM DISSO. TESTA OS LIMITES QUE A SEPARAM DO *OUTRO*, PARA, A PARTIR DAÍ, CONSTATAR A EXISTÊNCIA DE UMA SUBJETIVIDADE DESVINCULADA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, PRÓPRIA DO EXISTIR. E ATRAVÉS DESSAS VIVÊNCIAS ESTÉTICAS, A ARTISTA TENTARÁ REVELAR A ALTERIDADE. É COMO SE A VIDA SE DISFARÇASSE DE ARTE PARA REENCONTRAR SEUS SENTIDOS MAIS BANAIS E IRREPRESENTÁVEIS, E, DESSA FORMA, SEUS GESTOS ARBITRÁRIOS PUDESSEM SER DE ALGUMA MANEIRA TRANSFIGURADOS.

CRUZ, AO DIZER DO ALARGAMENTO DA NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA PARA ALÉM DO CAMPO FILOSÓFICO, TENTA MARCAR A DIFERENÇA ENTRE DOIS PÓLOS: 1) A DISSOLUÇÃO DA ESPECIFICIDADE DO ESTÉTICO EM MEIO À ESTETIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA (FEATHERSTONE TOMA EMPRESTADO DE LASH O TERMO “DESDIFERENCIAÇÃO”, PARA DIZER DE ALGO QUE ELIMINA A AURA DA OBRA DE ARTE E ENTREGA-A AO DESEJO, À SENSAÇÃO, SEM A NECESSIDADE DE QUE ESTAS EXPERIÊNCIAS SEJAM MEDIADAS) E 2) A AQUISIÇÃO DE SENTIDOS POSSIBILITADA PELA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. ENTÃO, COMO NOS PAUTAR? COMO AFIRMAR QUE A EXPERIÊNCIA SE TORNOU ESTETIZADA SEM FAZER APELO AOS

⁴⁴ Artistas e intelectuais mantêm um interesse social “na aceitação mais ampla de suas percepções sobre a vida, a saber, o valor da contemplação estética, mesmo quando o desafiam e o negam; o valor dos bens culturais e intelectuais em geral; e a necessidade de apreender o modo de usá-los e vivenciá-los (...), afirma Featherstone (FEATHERSTONE, 1995, p. 110).

**MOLDES DA INDÚSTRIA CULTURAL E, AO MESMO TEMPO, SABENDO QUE AS
EXPERIÊNCIAS PRETENDIDAS PELAS VANGUARDAS HISTÓRICA E TARDIA
INDUBITAVELMENTE FRACASSARAM?**

De fato, como reconhece Wolfgang Iser (2001), a estética está desfrutando de um renascimento: ressurgiu na contemporaneidade como campo de interesse para aqueles que estudam a ubiquidade da imagem na vida cotidiana. Iser tenta conceder um significado para o termo que resolva essa ambigüidade que a noção de estetização da experiência traz. Especificamente neste texto, o autor realiza um percurso rápido pela estética, buscando para cada pensamento (Kant, Hegel e Adorno, entre os principais autores) a figura de um “entrancheamento”, mostrando que, de fato, a disciplina parece ter pretendido proteger-se de algum elemento estranho.

Ainda e apesar das trincheiras, Iser observa que a estética esteve sempre relacionada a uma outra coisa que não a “si mesma”, a um jogo que opera entre os sentidos do sujeito e aquilo que lhe é dado a perceber. Se a arte ainda parece ser o sistema mais abrangente para dar conta da estética, será preciso perceber que o estético não possui uma essência própria, mas “está sempre relacionado a realidades contextuais que governam sua concepção” (ISER, 2001, p. 40). E, além disso,

[o estético] não pode ser identificado nem com o molde extrapolado, nem com o efeito sobre os sentidos exercido pelos objetos formados, nem com a geração subsequente de formas sempre novas de perceber, conceber, imaginar. No melhor dos casos, ele se apresenta como um desempenho (performance) do qual todas essas coisas surgem. (...) Uma tal expansão fornece uma oportunidade de ultrapassar o que quer que tenha se congelado numa forma definitiva, que continuamente ativa o modo de sujeito visualizar o mundo. (ISER, 2001, p. 42)

Reafirmando o papel da imaginação que já em Kant se fazia importante, o estético é tomado por Iser como um *possibilitador* de fins não previamente constituídos e determinados, que, sem ser inteiramente livre, chama o indivíduo a

lidar com as possibilidades esteticamente geradas. “Originando-se basicamente da imaginação, a estética faz uso do potencial humano para estruturar o meio ao qual estamos expostos. É do subsídio da imaginação que vivemos, e o estético é o agenciamento que torna a imaginação operacional” (ISER, 2001, p. 45-46). Dessa maneira, somente o estético é capaz de enfrentar a realidade como uma finalidade aberta, conclui o autor.

3.3. A arte como experiência

Também Hans Robert Jauss, nos estudos da estética da recepção, posicionou-se criticamente em relação à estética filosófica, afirmando que esta havia se norteado, desde as suas primeiras fundamentações, pela função representativa da arte, enxergando-a como a história das obras e de seus autores. Para contrapor-se a essa idéia, o autor deslocou a ênfase do objeto para a *práxis*, permitindo, assim, a articulação entre a experiência estética e a experiência cotidiana. A teoria hermenêutica de Jauss, apesar de voltar-se para a literatura, preocupa-se com a questão da experiência estética de uma forma abrangente, de maneira que podemos nos apropriar de alguns de seus questionamentos e transportá-los com pertinência para a nossa discussão.

Para nós, é importante notar que Jauss tentou enfatizar a dimensão comunicativa (*catarsis*) das artes, que teria tido sua importância diminuída em relação à *aisthesis* e à *poiésis*⁴⁵. O ideal seria equilibrar estas três esferas que constituem a experiência estética: a *poiésis* - experiência estética produtiva, quando o autor traduz sua experiência de vida em experiência estética -, a *aisthesis* - experiência estética receptiva, que renova a percepção interna e externa do espectador - e, finalmente, a *catarsis*, que realiza a ponte entre a produção e a recepção, possibilitando que a experiência subjetiva se abra à intersubjetividade. De que maneira? Através do equilíbrio, diz Jauss, de uma atitude identificadora (transportar-se para a obra, colocar-se no lugar de seus personagens) e uma atitude imaginativa (um libertar-se da situação opressora da realidade e enveredar-se pelo campo da imaginação). Jauss afirma:

⁴⁵ Com relação a esta questão, Maria Tereza Cruz (1991a) explica a *Estética da Recepção* como um apelo que a obra nos dirige não como algo fechado em si, mas que exige nossa resposta e participação e, por isso, transforma-se em processo e institui o sentido e a comunicação.

No importa la manera – antropológica, histórico-filosófica o sociológica – en que se quiera entender este paso, porque hay que presuponer siempre una peculiaridad de la experiencia estética, de la que todavía no hemos hablado, pero que ha estado incluida en todos los intentos de definición: la voluntariedad de la comprensión estética del sentido. Su función, eminentemente social, radica en el hecho de que el arte no puede reclamar ningún tipo de validez por obligación, y en que su verdad ni puede rebatirse con dogmas, ni ‘falsificar-se’ por lógica. (JAUSS, 1992, p. 44)

Desse modo, a experiência estética comunicativa adquire um papel social e religa os sujeitos, intersubjetivamente, através de um movimento livre. Trata-se de um movimento pendular, desta vez entre contemplação não-interessada – que dita a distância imposta pelo objeto estético – e participação experimentadora – que cria possibilidades ao sujeito de, reconhecendo-se no objeto, experimentar tanto a si mesmo quanto a capacidade de ser outro, libertando-se da sua existência cotidiana e entregando-se à imaginação. Neste sentido, Maria Tereza Cruz (1991a) acrescenta que a percepção da arte não poderá se referir apenas a valores previamente existentes (ditados por mecanismos internos), mas sim às sensações, afeições, sentimentos e pensamentos que acontecem em face da obra e a tornam relevante.

SE TRANSPUSÉSSEMOS O RACIOCÍNIO DE JAUSS PARA AS ARTES VISUAIS, CHEGARÍAMOS AO ENTENDIMENTO DE QUE QUALQUER OBRA DE ARTE CARREGARIA CONSIGO ESSA POTENCIALIDADE COMUNICATIVA. CRUZ (1991B), NESSE SENTIDO, AFIRMA QUE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DIZ RESPEITO A UM ALARGAMENTO DO COMUNICÁVEL, QUE ULTRAPASSA OS DOMÍNIOS DA RACIONALIDADE COMUNICATIVA. NO CASO DE MAU-WAL E SOPHIE CALLE, É PRECISO REAFIRMAR QUE ESSA DIMENSÃO EXTRAPOLA O SENTIDO LATENTE E POTENCIAL DE QUALQUER OBRA PARA SE FAZER PRESENTE EM SUA PRÓPRIA CONSTITUIÇÃO. A DIMENSÃO COMUNICATIVA SE FAZ CORPO-PRESENTE, GARANTINDO UM MOVIMENTO DUPLO DE INTERAÇÃO ENTRE OBRA (QUE SE ENCONTRA EM PROCESSO, E NÃO PRONTA E LIBERADA PELO ARTISTA-FAZEDOR) E SUJEITO-PARTICIPANTE (QUE ACABA TORNANDO-SE ELE TAMBÉM FAZEDOR). ASSIM, PARA ALÉM DE UMA DIMENSÃO COMUNICATIVA DA ARTE, SERÁ PRECISO COMPREENDER A ARTE COMO EXPERIÊNCIA.

Richard Shusterman escolhe como guia o pensamento pragmatista de John Dewey, na tentativa de ressituar a estética e trazê-la de volta às conformações da vida. O autor é mais um que pensou a estética para além do aprisionamento ocasionado pelo movimento de autonomização dos campos na modernidade, procurando não restringi-la ao campo das belas artes. Para tanto, conduz sua discussão concebendo a arte como experiência. Prazer desinteressado, institucionalização, legitimação, tradição, inovação e historicismo são conceitos que dominaram o trabalho estético da modernidade histórica à modernidade tardia.

É certo que a noção de experiência estética comporta muito mais coisas do que cabe à prática artística institucionalmente legitimada, como já vimos em Featherstone. Shusterman, inclusive, enumera situações que compõem o cenário da estetização da experiência: a apreciação da natureza, do corpo, os rituais esportivos, as paradas, os fogos de artifício, a cultura popular e de massas, a decoração, a estética corporal, as “inúmeras cenas cheias de cor que povoam nossas cidades e embelezam nossa vida cotidiana” (SHUSTERMAN, 1998, p. 38). Se, num primeiro momento, corre-se o risco de contentar-se com esse alargamento ou diluição de que fala Maria Tereza Cruz, é com bons argumentos que o autor vai aproveitar-se da dimensão da experiência estética para reinvidicar para a arte uma aproximação dos problemas da vida.

Para Shusterman, a experiência estética é muito variada para limitar-se ao belo e ao sublime, muito rica para restringir-se ao gosto, e (para não correremos o risco de pensar que ele está se detendo apenas em parâmetros modernos da estética) muito extensa para limitar-se às práticas artísticas historicamente definidas. Há no

pragmatismo todo um esforço em substituir os problemas filosóficos abstratos pela realização de objetivos mais concretos e elevados no domínio da experiência:

Não mais limitadas a certas formas e certos materiais tradicionalmente privilegiados (autorizados e dominados pela prática artística histórica), a arte, enquanto produção intencional da experiência estética, abre-se de maneira mais gratificante à experimentação futura, através da grande variedade de materiais experimentados na vida, os quais ela forma e transfigura esteticamente. (SHUSTERMAN, 1998, p. 51)

O autor reivindica não apenas uma reclassificação da arte ou uma possibilidade de atribuir a qualidade artística ao objetos e práticas estetizantes. Mais do que isso, trata-se de potencializar a própria experiência dentro da arte e, só a partir daí, reagrupar as coisas segundo sua capacidade de nos satisfazer pela experiência. Se a experiência é mesmo a essência da estética e da arte, o pensamento de Shusterman permite-nos vislumbrar a possibilidade de uma teoria menos distanciada da realidade, assim como de uma nova aproximação entre a vida e a arte, na medida em que os materiais de ambas são capazes de promover algum tipo de reconhecimento, estranhamento ou reestruturação da experiência.

Se a arte for considerada como experiência, poderá acolher elementos práticos e cognitivos sem perder a legitimidade estética, permitindo-nos combinar os diferentes motivos e materiais da vida intencionalmente. Retomando Dewey, Shusterman diz que a ação receptiva e produtiva é capaz de absorver e reconstruir o que é vivenciado, estando o sujeito da experiência na condição de modelador e moldado. Só na experiência ele poderá fazê-lo. Como resume Denilson Lopes:

Longe estão as querelas por definir linguagens artísticas e campos do conhecimento, que só interessam aos burocratas do pensamento encastelados no poder que a especialização pode lhes conferir. Uma estética centrada na experiência, palavra ardilosa, múltipla, que traz uma tensão constante entre a possibilidade de acúmulo, transmissão, comunicação e conversação ou/e sua impossibilidade. Esta experiência está sempre além da arte, mas afirma o lugar desta como forma de conhecimento e de estar no mundo. Uma estética da comunicação, não dos meios de comunicação. (LOPES, 2004, p. 6)

PARA ALÉM DA CONSIDERAÇÃO DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA EM SI, INTERESSA-NOS AQUI ENTENDER A MANEIRA COMO A RELAÇÃO COM A ARTE, NOS TRABALHOS DE SOPHIE, MAURÍCIO E WALTER, É PAUTADA PELA NOSSA EXPERIÊNCIA NO MUNDO. SE A ARTE DEVE SER VISTA “ENQUANTO FORMA DE NOS DAR ALGO A EXPERIENCIAR” (CRUZ, 1991A, P.46), DE PROMOVER UM APELO AO ENCONTRO, SIGNIFICA TRAZER PARA O CAMPO UMA FUNDAMENTAÇÃO ANTROPOLÓGICA (NOS TERMOS DE GADAMER) OU COMUNICATIVA. A POSSIBILIDADE DE UMA ARTE QUE SE ABRA AOS PROCESSOS COMUNICATIVOS E QUE INCORPORA SUAS QUESTÕES MAIS RELEVANTES – OS FLUXOS DE INTERAÇÃO, AS PRÁTICAS DA EXISTÊNCIA COTIDIANA, O COMPARTILHAMENTO DE INTERESSES E AFETOS, EVIDENCIANDO CONFLITOS, CONTRADIÇÕES SOCIAIS, PRÁTICAS VIVENCIAIS – SÓ PODE SER POSSÍVEL SE VINCULARMOS A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA À EXPERIÊNCIA DE MUNDO.

Se a noção de estética não pode ser separada da experiência, sentimo-nos agora livres para tratar nosso problema não mais circunscrito apenas no domínio da arte ou em uma relação institucional e filosófica com o estético. Da mesma maneira, é possível compreender melhor a atuação da dimensão comunicativa, na medida em que está presente no modo de constituição de qualquer experiência de mundo. Se assim consideramos, a imbricação entre arte e comunicação será traduzida por uma experiência que diz respeito menos ao objeto da arte do que ao modo de operar o mundo, uma experiência de alteridade, de reconhecimento, de encontro.

3.4. O ESTÉTICO E O ORDINÁRIO (QUANDO SE ENCONTRAM FILISTEU E ESTETA)

Prossigamos na investigação de uma possível aproximação entre a experiência estética e a experiência cotidiana, desta vez como faz Martin Seel (1991), ao sugerir a

existência de uma racionalidade estética e, mais do que isso, sua concorrência e conflito com os outros tipos de racionalidade. Para nós, mais importante do que a discussão sobre a racionalidade, será a maneira como Seel julgará inseparáveis o mundo da vida e a estética (entendida em sua dimensão ontológica e filosófica). Também na contramão das perspectivas que vinculam a experiência estética estritamente ao campo institucionalizado da arte, o autor questiona a necessária presença da utopia na estética (típica do pensamento adorniano), para propor em seu lugar a coexistência de diversas “regiões da experiência” (cognitiva, afetiva, prática). Ou, como quer Shaeffer, seria necessário fazer diminuir a oposição ontológica entre “a condição humana efetivamente vivida e um modo de ser que, sob uma forma ou outra (acesso a um estado contemplativo universalmente compartilhado, a uma plenitude do ser ou a uma verdade extática), é suposto como capaz de escapar a essa condição” (SCHAEFFER *apud* GUIMARÃES, 2005, p. 5-6). Para propor o diálogo entre o mundo da vida e o da estética, Seel metaforicamente descreve o encontro entre o esteta e o filisteu. Em dezoito tópicos, dentre os quais reproduzimos quatro, o filósofo cria duplas de afirmativas (quase aforismos) que colocam em tensão dois comportamentos, antecipa-nos Seel, “esteticamente pouco [ideais]”. Vejamos.

“I – Esteta é aquele que, ao agir, não admite outras razões que não sejam, em última análise, as razões estéticas (...). Filisteu é aquele que admite tudo e mais alguma coisa, menos um argumento estético.” (SEEL, 1991, p. 10). A separação e diferença está dada: à estética coube um distanciamento em relação a tudo aquilo que não fosse digno de representação, e que não pudesse ser sublimado. A arte deverá dizer algo, revelar, fazer ver o que ainda não vimos, fornecer-nos um acesso à verdade do mundo, “ou não será arte” (CRUZ, 1991b).

“II – O esteta elegeu o filisteu como adversário. O filisteu não dá a mínima importância a esta inimidade. Ao esteta isto causa um imenso sofrimento.” (SEEL, 1991, p. 10). E não é de hoje que a arte tem tentado aproximar-se do mundo banal, para além da representação, dos pedaços de realidade cubistas, das caixas de sabão em pó, do espaço das ruas, terminando por ser perfeitamente digerida pela instituição, fixada como registro nas paredes das galerias. E a vida ordinária, como vimos em Certeau, ocupa o lugar da universalidade, da riqueza e da diversidade que o discurso esclarecido quer capturar. O filósofo explica que a fala ordinária manifesta complexidades lógicas, armazenadas todos os dias, que não possuem equivalência e

não podem ser traduzidas pelo discurso filosófico, porque contêm mais coisas que este.

“V – Aos estetas interessa a forma enigmática. O filisteu vibra com os assuntos da sua vida singular.” (SEEL, 1991, p. 10). Aqui está presente a figura da utopia e da negatividade adorniana. Seel é enfático e defende que a experiência estética não deve ser lançada a uma impossibilidade, mas experimentada no aqui e agora da percepção estética. A compreensão de qualquer das significações do objeto estético tem a ver com as relações sensíveis que determinam a experiência presente. Se o esteta deseja a experiência completa, o filisteu vibra porque sua experiência já está enraizada no seu próprio existir, ele não necessita de uma promessa para a sua felicidade. Seel argumenta: do estético, “diz-se do comportamento que procura agir experienciando relativamente ao mundo da sua experiência” (SEEL, 1991, p.9). Da crítica estética, ele vai dizer que torna-se estéril quando se limita a examinar a percepção de costas para o mundo. À utopia faltam as práticas do mundo da vida.

Seel afirma que o papel da experiência estética consiste em motivar-se em relação à própria experiência, uma experiência – pode parecer redundante, mas é transformador – com a própria experiência, confrontando a *praxis* cotidiana com as possibilidades e fronteiras da experiência estética. Afirma o autor:

Esta reflexão efectua-se em virtude de uma experiência com a própria experiência. Essa experiência transpõe as projecções do agir prático do quotidiano, não para desmentir, em princípio, as suas limitações e visões, mas para se confrontar, transformando-as, com as possibilidades e fronteiras desta *praxis* que transpõe estas orientações, porque o comportamento que conduz a esta experiência se orienta tão somente pelas oportunidades da experiência ludicamente experienciável. (SEEL, 1991, p. 20)

E por último, citamos: “XV – O esteta conquista o mundo, perdendo-o. O filisteu aniquila o mundo, conquistando-o” (SEEL, 1991, p. 11). O filisteu deve ser o ingênuo de que fala Seel, que vive mais livremente do que o cismático, que está sempre a questionar. E tal liberdade parece estar bem próxima de nós, e não no buraco negro da utopia ou acima da *praxis*. Está em jogo novamente o perene entrelaçamento entre arte e vida. Para o esteta, é um bárbaro aquele que pretende confundir essas duas esferas. No entanto, Seel expõe-nos a doutrina bárbara: “Vós perdeis a vossa liberdade, se transformardes tudo numa forma de experiência. O homem tem várias

vidas numa só. Ele só é inteiramente homem quando renuncia a desempenhar o papel de homem total. A ilusão pura é sempre a ilusão da pureza.” (SEEL, 1991, p. 11)

Se aqui liberdade e experiência estão confrontadas – fazendo parecer que a experiência que está posta em jogo assemelha-se a uma experimentação empírica⁴⁶ –, fica claro que ao homem só é possível ter várias vidas em uma só quando exercita sua capacidade imaginativa e transfigura, a partir de sua realidade mesmo, o seu lugar. Como em De Certeau, que afirma: “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 2002, p. 63). A ilusão da pureza e do homem total são negadas quando se tenta compreender que o fundamento da dimensão estética está mesmo no aqui e agora da experiência ordinária.

Lembramo-nos aqui de Arthur Danto, que conta uma história da doutrina budista de Diamond Sutra, expressa em uma passagem de Ch’ing Yuan:

Antes de estudar Zen durante trinta anos, via as montanhas como montanhas e as águas como águas. Quando cheguei a um conhecimento mais íntimo, cheguei ao ponto em que via que as montanhas não eram as montanhas, e as águas não eram as águas. Mas agora que cheguei à mesma essência, estou em paz. Porque de novo vejo as montanhas unicamente como montanhas e as águas de novo como águas. (DANTO, 2002, p. 196)

De acordo com esse ensinamento, o mundo não seria menosprezado em favor de um outro mais elevado, mas sim já seria dotado das qualidades desse mundo mais elevado. É essa sobreposição – a potência estética contida na experiência da vida ou a maneira semelhante com que operam a experiência da vida e a experiência estética – que Adriano Rodrigues está investigando quando destaca a ambivalência originária da vida comum. Para o autor, o movimento de autonomização das artes da vanguarda deixou de lado a relação que toda experiência artística estabelece com a experiência de vida, o que ele trata nos termos de um “enraizamento vital originário da experiência estética” (RODRIGUES, 1991, p. 25).

⁴⁶ Para Adriano Rodrigues, há uma diferença entre experiência e experimentação: a primeira diz de uma generalidade do sentido; a segunda esgota-se na percepção singular dos objetos. (RODRIGUES, 1991, p. 29)

O que a arte coloca em jogo é um alargamento das fronteiras do sentido, mas dos sentidos que estão encarnados na própria vida, quando consideramos que não podemos reduzi-la a uma dimensão biológica ou racional. Com perspectiva semelhante à de Martin Seel, Rodrigues dirá que a arte compõe a mistura entre a *arché* (o instante originário da percepção do mundo) e o *telos* (a experiência revivida, reatualizada). Se, como afirmou Seel, trata-se de experimentar a experiência, é importante lembrar que esta experiência relaciona-se com a aquisição da generalidade do sentido do mundo vivido. Se também para Rodrigues não podemos confundir a experiência estética com a experiência artística – estando a primeira diluída em todos os domínios da experiência do mundo –, o objeto artístico ao menos passa a ocupar o lugar de algo que joga “livremente com as regras e com as fronteiras que delimitam o seu mundo” (RODRIGUES, 1991, p. 31).

Importa lembrar que isto é algo que se dá não apenas no momento da recepção, mas em todo o processo das obras de Sophie e Mau-Wal, que são rearranjadas com a enunciação de cada fala, de cada outro. Mais do que promover um compartilhamento de experiências, o dispositivo elaborado em *Mera Vista Point*, por exemplo, possibilita a cada um dos atores do processo experimentar suas próprias experiências, se pensarmos nos termos de Seel. Assim o fazem os camelôs nessas quase-propagandas, ao mediatizar suas falas, lançá-las a esse jogo e terem a oportunidade de perceber a sua e outras vozes. Ocupam também o papel de espectadores, pois é a partir desse confronto com sua própria imagem que são capazes de transfigurar seu próprio mundo.

Ainda assim, há que se fazer uma pergunta: Se a potência política e poética está na própria existência, como impedir que ela desapareça, que se esgote na experiência do sujeito? Trata-se de uma questão de difícil resolução, ainda mais quando essas duas dimensões parecem confundir-se – como é o caso das obras de Mau-Wal e Sophie Calle – e terminamos por não saber onde começa a experiência estética e termina a experiência vivida. Se estamos tratando de uma potencialização recíproca entre essas duas dimensões da experiência, seria interessante tentar identificar dois movimentos: 1) aquele que dá forma e ilumina as conformações da experiência ordinária, revelando a complexidade de sua natureza, e 2) um outro que converte essa experiência em experiência estética, antes mesmo de conformar-se como objeto da arte. Só depois de constituírem-se enquanto experiência comum e, em seguida, converterem-se em experiência estética, esses processos dão a ver-se como

obra. E este último, se é arriscado dizer que nos interessa menos, ao menos prontifica-se a administrar todas as potencialidades implicadas nos dois primeiros e, por conseguinte, provocar experiência estética nos espectadores.

A partir daqui abrimos caminho para observar como materializaram-se esses dois movimentos nas obras de Sophie e Mau-Wal.

4. Poéticas do encontro: da arte à vida, da vida à arte

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

TENDO LANÇADO NOSSOS PRINCIPAIS QUESTIONAMENTOS, SITUAMOS O TEMA DA PESQUISA CONCOMITANTEMENTE NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO E DAS ARTES, ESPECULANDO DE QUE FORMA SERIA POSSÍVEL PENSAR UMA PERSPECTIVA RELACIONAL PARA CADA UM, MAS TAMBÉM COMUM AOS DOIS CAMPOS. EM SEGUIDA, INDICAMOS OS TÓPICOS MAIS IMPORTANTES QUE GUIAM A DISCUSSÃO CONCEITUAL, TENTANDO ENTENDER EM QUE MEDIDA A DIMENSÃO DA EXPERIÊNCIA PODE SERVIR COMO INTERCESSORA ENTRE A ARTE E A COMUNICAÇÃO E, MAIS DO QUE ISSO, COMO ESTA DISCUSSÃO PODE SER CONDUZIDA NOS TERMOS DO DIÁLOGO ENTRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A EXPERIÊNCIA ORDINÁRIA. A SEGUIR, MOSTRAMOS AS OBRAS QUE SERÃO ANALISADAS NA PESQUISA E OFERECEMOS OS CONCEITOS OPERADORES QUE GUIARÃO NOSSA ANÁLISE.

AS OBRAS SÃO:

DIAS & RIEDWEG	SOPHIE CALLE
<i>QUESTION MARKS</i>	<i>THE SHADOW</i>
<i>VORACIDADE MÁXIMA</i>	<i>THE HOTEL</i>
<i>MEU NOME NA SUA BOCA</i>	<i>GOTHAM HANDBOOK</i>

PARA QUE A ESCOLHA NÃO FOSSE ALEATÓRIA, ENSAIAMOS ALGUMAS CATEGORIZAÇÕES QUE PUDESSEM MARCAR UMA CERTA INTELIGIBILIDADE DOS CONJUNTOS FORMADOS (PELA SEMELHANÇA OU PELA DIFERENÇA) E QUE NOS SERVISSEM DE GUIA PARA A ANÁLISE. PROCURAMOS DELIMITAR ALGUMA CARACTERÍSTICA QUE SE DESTACASSE EM DETERMINADA OBRA E QUE, AO MESMO TEMPO, SERVISSE COMO ELEMENTO DE COMPARAÇÃO COM A OBRA DO

OUTRO ARTISTA. JUNTAS, ESSAS OBRAS DEVEM RESPONDER A UM MESMO AGRUPAMENTO CONCEITUAL. FORMADAS AS DUPLAS, ELEGEMOS UMA TERCEIRA OBRA QUE PUDESSE DIALOGAR COM AMBAS E ACRESCENTAR DADOS À ANÁLISE, SOB MESMA OU DIVERSA PERSPECTIVA, FORMANDO, DESSE MODO, DOIS TRIÂNGULOS: UM COM DUAS OBRAS DE SOPHIE E UMA DE MAU-WAL E OUTRO COM DUAS DE MAU-WAL E UMA DE SOPHIE. PARA REALIZAR A ANÁLISE, PROCURAMOS CRIAR OPERAÇÕES ANALÍTICAS QUE FOSSEM EFICAZES EM: 1) MARCAR A PERTINÊNCIA DAS OBRAS PARA A DISCUSSÃO CONCEITUAL; 2) RESSALTAR A AFINIDADE ENTRE OS ARTISTAS, PROMOVENDO TANGENCIAMENTOS ENTRE SUAS OBRAS, ATRAVÉS DE UMA MESMA CATEGORIA DE ANÁLISE; E 3) PROMOVER TAMBÉM DIFERENCIAÇÕES, PARA QUE CADA OBRA PUDESSE ACRESCENTAR UMA PERSPECTIVA DIFERENTE AO MESMO PROBLEMA, DENTRO DO MESMO RECORTE CONCEITUAL.

COM BASE NA IDENTIFICAÇÃO DE CERTOS PROCEDIMENTOS UTILIZADOS PELOS ARTISTAS, OS SEGUINTE RECORTE CONCEITUAIS FORAM ESCOLHIDOS:

A. OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E A BUSCA PELA ALTERIDADE SE SUBJETIVO DIZ-SE COMUMENTE DAQUILO QUE É INDIVIDUAL, PESSOAL, PARTICULAR, VÁLIDO PARA UM SÓ SUJEITO E SÓ A ELE PERTENCENTE, A ALTERIDADE É A QUALIDADE DO QUE É DO OUTRO. SE, NUM PRIMEIRO MOMENTO, EXPRESSAM IDÉIAS DIFERENTES, OS CONCEITOS DE SUBJETIVIDADE E DE ALTERIDADE SÃO AQUI COMPREENDIDOS NOS TERMOS DE UMA INTERCAMBIALIDADE, NA MEDIDA EM QUE A PREOCUPAÇÃO COM A SUBJETIVIDADE PODE DAR A VER A ALTERIDADE E VICE-VERSA. TRATA-SE DE CONCEITOS OPERADORES QUE, DE CERTO MODO, ATRAVESSAM AS DUAS ANÁLISES, VISTO QUE A PREOCUPAÇÃO COM A ALTERIDADE GUIA, A TODO TEMPO, A PRÁTICA DOS TRÊS ARTISTAS, ATRAVÉS DE UMA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL (SOPHIE) OU DE CARÁTER COLETIVO (MAU-WAL). NO ENTANTO, O CONCEITO DE SUBJETIVIDADE DEVE SER EXPLORADO COM MAIOR CUIDADO, SOB PENA DE TOMÁ-LO SOB AS FORMAS RÍGIDAS DA INDIVIDUALIDADE OU DA IDENTIDADE. OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ESTÃO INTIMAMENTE LIGADOS À CONSTITUIÇÃO DA SINGULARIDADE, QUE, CONTRAPOSTA À IDÉIA DE IDENTIDADE, SERÁ UM CONCEITO CHAVE PARA SE PENSAR AS POTENCIALIDADES ESTÉTICAS DA VIDA ORDINÁRIA.

B. O TESTEMUNHO E O BIOGRÁFICO COMO EXPERIÊNCIAS DE FICCIONALIZAÇÃO AQUI RECUPERAREMOS OS MODOS COM QUE OS ARTISTAS EXPERIMENTAM OS PROCESSOS AOS QUAIS DÃO INÍCIO. AS DUAS CARACTERÍSTICAS MARCANTES DA OBRA DOS ARTISTAS – O TESTEMUNHO EM MAU-WAL E O BIOGRÁFICO EM SOPHIE CALLE – PODEM SER PENSADOS NÃO COMO OPOSIÇÃO, MAS UNIDOS PELA PERSPECTIVA DA FICÇÃO. TIPOS DE EXPERIÊNCIA TIDAS COMO FIGURAS DE VERACIDADE, O TESTEMUNHO E O BIOGRÁFICO CONFIRMAM A IMPOSSIBILIDADE DE SE REINVINDICAR FIGURAS UNÍVOCAS DA SUBJETIVIDADE, NÃO APENAS NA ARTE, MAS TAMBÉM NA VIDA COTIDIANA.

C. OS ESPAÇOS DE AÇÃO PARA O COMPARTILHAMENTO DE EXPERIÊNCIAS FEZ-SE NECESSÁRIO REFLETIR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE OS LUGARES FÍSICOS E OS ESPAÇOS SOCIAIS E REPRESENTACIONAIS NOS QUAIS ATUAM OS ARTISTAS, COM O OBJETIVO DE MOSTRAR COMO ESTES SÃO CAPAZES DE PROMOVER UMA PASSAGEM (PARAFRASEANDO NOVAMENTE BARBERO) DO TEMA (A EXPERIÊNCIA COMUM DA QUAL SE APROPRIAM) PARA A FALA (OS SUJEITOS E ESPAÇOS QUE SÃO ALCANÇADOS). SOPHIE CALLE E MAU-WAL DESLOCAM-SE DE UM ESPAÇO PRIVADO (A GALERIA OU O ESPAÇO INSTITUCIONALIZADO DA ARTE) PARA OUTRO PÚBLICO (AS RUAS OU OUTROS ESPAÇOS ONDE ESTÃO OS SUJEITOS COM QUEM BUSCAM INTERAGIR), ASSIM COMO REALIZAM O MOVIMENTO INVERSO: DESLOCANDO A ARTE PARA ESPAÇO PÚBLICO, FAZEM DELE EMERGIR DIMENSÕES ÍNTIMAS E PRIVADAS. INTERCAMBIAM-SE, ASSIM, AS DIMENSÕES ÍNTIMAS E PÚBLICAS.

D. O VÍDEO E A FOTOGRAFIA COMO EXPERIÊNCIA DEVEM SER ANALISADOS OS DISPOSITIVOS TÉCNICOS QUE OS ARTISTAS UTILIZAM PARA TRANSFORMAR SEUS ENCONTROS EM MATERIALIDADES. PORÉM, O VÍDEO EM DIAS & RIEDWEG E A FOTOGRAFIA EM SOPHIE, MAIS DO QUE REGISTROS, SÃO DISPOSITIVOS DE MEDIAÇÃO QUE PROMOVEM ENCONTROS ENTRE OS ARTISTAS E OS SUJEITOS, DOS SUJEITOS ENTRE SI, ENTRE A OBRA E O ESPECTADOR. A FOTOGRAFIA E O VÍDEO SÃO DISPOSITIVOS RELACIONAIS, ABERTOS À EXPERIÊNCIA.

AINDA QUE LIDAS E AMPLIADAS PELA LUPA DA ARTE, PODEMOS DIZER QUE ALGUNS DESSES OPERADORES REPRESENTAM FIGURAS DA EXPERIÊNCIA ORDINÁRIA, QUE DOAM SENTIDO A CADA UMA DAS OBRAS. DÃO A VER UM INTERCÂMBIO ENTRE FIGURAS TÍPICAS DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA (A FICÇÃO, OS DISPOSITIVOS TÉCNICOS, OS ESPAÇOS DE LEGITIMAÇÃO DA PRÁTICA ARTÍSTICA) E OUTRAS DA EXPERIÊNCIA ORDINÁRIA (A ALTERIDADE, A IDENTIDADE, OS CONTEXTOS, A SUBJETIVIDADE, A SINGULARIDADE, A DIMENSÃO ÍNTIMA E PÚBLICA, ETC.). É A PARTIR DESSES CONCEITOS QUE ORGANIZAMOS UMA ANÁLISE QUE CONTEMPLA A DISCUSSÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA, NA MEDIDA EM QUE EFETIVA OS TANGENCIAMENTOS ENTRE SUAS DIMENSÕES ORDINÁRIA E ESTÉTICA.

O CAPÍTULO ANALÍTICO ESTÁ, ENTÃO, METODOLOGICAMENTE DIVIDIDO EM DOIS MOVIMENTOS:

4.1. EXPERIMENTANDO EXPERIÊNCIAS. AQUI LANÇAMOS UM OLHAR SOBRE OS DISPOSITIVOS TÉCNICOS UTILIZADOS PELOS ARTISTAS, PERCEBENDO-OS COMO DISPOSITIVOS RELACIONAIS E IDENTIFICANDO A MANEIRA COMO SÃO CAPAZES DE COMUNICAR, PROVOCAR EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E/OU INTERVIR SOBRE O FLUXO DA EXPERIÊNCIA COTIDIANA. RELACIONA-SE AOS OPERADORES *C* E *D*, VISTOS ANTERIORMENTE.

4.2. Nem todo nome e nem toda experiência se traduzem. Esta parte volta-se para a compreensão da maneira como a obra dos artistas é capaz de fazer emergir uma potência própria da vida cotidiana. O objetivo é compreender a maneira como esses três artistas procuram dar voz ao outro, interagindo e fazendo a sua prática artística atravessar a experiência ordinária. Relaciona-se aos operadores *a* e *b*, vistos anteriormente.

4.1. EXPERIMENTANDO EXPERIÊNCIAS

OS CAMINHOS QUE TRAÇAMOS PELO MUNDO SÃO AS ESCOLHAS QUE FAZEMOS, SÃO FEITOS DE CHÃO E DE PASSOS, DE MATÉRIA E DESEJO, MAPAS E MODOS DE ANDAR. DO MESMO MODO QUE A FORMA ESTÁ TRAÇADA PELO GESTO, É POSSÍVEL IDENTIFICAR NO GESTO O DESENHO DA ESCOLHA. SÃO TRAÇADOS QUE VAMOS DISPONDO AO CAMINHAR, AO MESMO TEMPO GERADORES E RESULTANTES DA FORMA QUE VAMOS DANDO À VIDA.

UM ADOLESCENTE QUE PARTICIPA DE *QUESTION MARKS*, OBRA DE MAURÍCIO E WALTER, FALA SOBRE COMO DEVE SER, PARA ELE, O OFÍCIO DE UM ARTISTA. “ELES TÊM QUE SABER QUE TIPO DE MOVIMENTO ELES FARÃO. ELES TÊM QUE DESENHAR ESSES MOVIMENTOS, O MODO COMO ELES FARÃO, VOCÊ ENTENDE? ELES TÊM UM ESTILO. ELES TÊM DE FAZER DA MANEIRA DESSE ESTILO. O DESENHO É O ESTILO, VOCÊ ME ENTENDE? NÃO IMPORTA O QUE VOCÊ PENSE, É ARTE, VOCÊ ENTENDE? OS SAPATOS TÊM UM ESTILO QUALQUER, NÃO IMPORTA QUAIS SEJAM OS SAPATOS. PORQUE EU TENHO OBSERVADO QUE TUDO AQUI DENTRO FOI DESENHADO. AS COISAS NÃO SERIAM NADA SE NÃO TIVESSEM UM DESENHO. SE VOCÊ NÃO TIVESSE UM DESENHO, NÃO ESTARIA NESSE MUNDO, VOCÊ ME ENTENDE? EU TAMBÉM NÃO ESTARIA. NEM A JANELA, NEM A VISTA.”⁴⁷

DESENHOS E DESEJOS. SOPHIE, MAURÍCIO E WALTER DÃO AOS DESEJOS FORMA. PARA ALÉM DO “SUPORTE-ARTE”, TRABALHAM COM DISPOSITIVOS RELACIONAIS. AS LINGUAGENS DO VÍDEO E DA FOTOGRAFIA, SUPORTES QUE CARACTERIZAM MAIS FORTEMENTE SUAS OBRAS, PROPICIAM TESTEMUNHOS DAS EXPERIÊNCIAS E, NESSE SENTIDO, CONFIGURAM-SE COMO A PRÓPRIA EXPERIÊNCIA. SÃO PROVOCADORES DE ENCONTROS, SÃO TIPOS COMPLEXOS DE MEDIAÇÃO. AINDA QUE DE MANEIRA REDUNDANTE, PODEMOS CHAMÁ-LOS DE DISPOSITIVOS RELACIONAIS. ISSO PORQUE, NA OBRA DESSES TRÊS ARTISTAS, NÃO É POSSÍVEL SEPARAR O QUE É DA ORDEM DA LINGUAGEM ARTÍSTICA DO QUE É DA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA. A LINGUAGEM É A PRÓPRIA EXPERIÊNCIA. NÃO PODEMOS MAIS FALAR EM SUPORTES, MAS EM DISPOSITIVOS.

⁴⁷ Depoimento de um adolescente para a obra *Question Marks* (1996), de Mau-Wal.

HÁ, POIS, UM TRAÇO MARCANTE E UNIFICADOR DESSAS TENDÊNCIAS, QUE É O DESLOCAMENTO DE UM *EU-ARTISTA* PARA UM *EU-OUTRO*, SIGNIFICADO DESSE INTERESSE FORTE PELA ALTERIDADE. LISETTE LAGNADO CHAMA O CONCEITO DE *INSTAURAÇÃO*, INTRODUZIDO PELO ARTISTA TUNGA, PARA COMPREENDER ESSAS NOVAS MANIFESTAÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA. PENSADO INICIALMENTE POR TUNGA COMO UMA MISTURA DE INSTALAÇÃO E PERFORMANCE, A AUTORA ACRESCENTA QUE A *INSTAURAÇÃO* DIZ DA INCORPORAÇÃO DE UMA “FAGULHA DE VIDA” NA OBRA DE ARTE. A *INSTAURAÇÃO* REMONTA ÀS PRÁTICAS DOS ANOS 70 DE INTERAÇÃO ENTRE PÚBLICO E OBRA. SEU ENFOQUE ESTÁ NO OUTRO, E NÃO NO ARTISTA, COMO EXPLICA A AUTORA, “O ESPAÇO ENTRE O SI-MESMO E O OUTRO COLOCA AGORA À DERIVA AS NOÇÕES DE SUJEITO FORTE. (...) O ARTISTA, SEM ABDICAR DO TOM CONFSSIONAL QUE VEM MARCANDO OS ANOS 90, VEM DESLOCANDO O FOCO DE SEU PRÓPRIO CORPO (COMO FIZERA A *BODY ART*) PARA CORPOS ALHEIOS” (LAGNADO, 2001, P. 372-3).

ESTUDADOS EM SUA DIMENSÃO FORMAL E TOMANDO AS VIDEOINSTAÇÕES COMO MEIO PRIVILEGIADO PARA REFLEXÃO, OS DISPOSITIVOS SÃO, PARA ANNE-MARIE DUGUET (1985), ALGO MAIS COMPLEXO DO QUE AS SIMPLES DENOMINAÇÕES QUE COSTUMAMOS ATRIBUIR A CERTAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS COMO A VÍDEO-ARTE, AS INSTALAÇÕES, AS PERFORMANCES, ETC. OS DISPOSITIVOS, PARA A AUTORA, SÃO MÁQUINA E MANOBRA, SISTEMAS QUE ESTRUTURAM A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL A CADA VEZ DE MANEIRA ORIGINAL, COLOCANDO EM JOGO DIFERENTES INSTÂNCIAS ENUNCIADORAS E PERCEPTIVAS.

NÃO É À TOA QUE DUGUET LANÇA MÃO DE FIGURAS DA ENCENAÇÃO PARA COMPREENDÊ-LOS: SÃO O TEATRO DO VER E PERCEBER, DRAMATIZAM INFINITOS PAPÉIS.

“TIPOLOGIA DE FORMAÇÕES SUBJETIVAS”, NÃO FIXIDEZ, MUTAÇÕES DE AGENCIAMENTO, REPÚDIO À UNIVERSALIDADE, “SUJEITOS EVENTUAIS”: ESSAS SÃO ALGUMAS EXPRESSÕES ÀS QUAIS GILLES DELEUZE LANÇA MÃO PARA DIZER DO DISPOSITIVO. ESTE, DIFERENTE DA CONCEPÇÃO DE DUGUET, É VISTO COMO UM CONCEITO MAIS FILOSÓFICO E AGE, PARA DELEUZE, EM TODAS AS ESFERAS DA VIDA. PERTENCEMOS AOS DISPOSITIVOS E ATRAVÉS DELES NOS ORIENTAMOS. ELES REPRESENTAM O QUE SOMOS E O QUE VAMOS NOS TORNANDO. GUARDAM A IDÉIA DE QUE EM CADA AÇÃO HÁ UMA RECONFIGURAÇÃO INFINITA DAS COISAS, COMO EXPLICA DELEUZE:

ASSIM, TODO DISPOSITIVO SE DEFINE PELO QUE DETÉM EM NOVIDADE E CRIATIVIDADE, E QUE AO MESMO TEMPO MARCA A SUA CAPACIDADE DE SE TRANSFORMAR, OU DE DESDE LOGO SE FENDER EM PROVEITO DE UM DISPOSITIVO FUTURO, A MENOS QUE SE DÊ UM ENFRAQUECIMENTO DAS LINHAS DE FORÇA NAS LINHAS MAIS DURAS, MAIS RÍGIDAS, OU SÓLIDAS. E, NA MEDIDA EM QUE SE LIVREM DAS DIMENSÕES DO SABER E DO PODER, AS LINHAS DE SUBJECTIVAÇÃO PARECEM SER PARTICULARMENTE CAPAZES DE TRAÇAR CAMINHOS DE CRIAÇÃO, QUE NÃO CESSAM DE FRACASSAR, MAS QUE TAMBÉM, NA MESMA MEDIDA, SÃO RETOMADOS, MODIFICADOS, ATÉ A RUPTURA DO ANTIGO DISPOSITIVO. (DELEUZE, 1996, P. 92)

O dispositivo diz da própria vida, suas bifurcações e ramificações, instaurações e desabamentos resultantes dos recortes e escolhas que operamos. São, também aqui, critérios estéticos que guiam a compreensão da vida, substituindo um “juízo transcendente por uma avaliação imanente”⁴⁸ (DELEUZE, 1996, p. 91).

Procurando uma definição mais precisa para o dispositivo, podemos dizer que ele é um conjunto de relações que reúne estratégias, experiências, ações, apropriações e colocam em atividade a subjetividade, a alteridade, a técnica, as experiências, a linguagem, etc. Relacional por natureza, o dispositivo não permite separar o que é da máquina e o que é da manobra (tomando emprestados os termos de Duguet), ou, como dizíamos anteriormente, o que é desenho e o que é desejo, o que é linguagem técnica e o que é experiência. O importante, para nós, é compreender que os dispositivos fotográfico e videográfico são, nas obras de nossos artistas, impregnados de experiência e, por isso, atravessados pela subjetividade. Em *Sophie*, o dispositivo é um jogo infinito entre o *eu* e o *outro*, capaz de gerar uma narrativa alimentada pela alteridade. Em *Mau-Wal*, um espaço aberto ao compartilhamento de experiências, que origina uma narrativa construída coletivamente. Tomando os dispositivos também como estratégias de comunicação dessas obras, vejamos como são capazes de, a cada passo, transformar-se indefinidamente.

⁴⁸ Neste caso, Deleuze está relacionando as idéias de critério estético e da imanência, pensando, na esteira de Foucault, em uma estética da vida, a existência como obra de arte, que pressupõem regras facultativas, em vez de formas determinadas (o saber) ou regras de coação (o poder). São escolhas que compõem modos de existência, possibilidades de vida.

REINVENTANDO EXPERIÊNCIAS

SERIA O ENCONTRO UMA PROVA DE EXISTÊNCIA? (JEAN BAUDRILLARD)

O QUE SE PASSA É UM JOGO. POUCAS REGRAS SÃO DETERMINADAS: SOPHIE DEVE SEGUIR OS RASTROS DE UM DESCONHECIDO OU UM DESCONHECIDO DEVE SEGUIR SOPHIE. O RESTO ESTÁ ENTREGUE AO ACASO, AO QUE SURGIR DESSE ENCONTRO. ELEMENTO LÚDICO DA ARTE, O JOGO TEM FUNÇÃO ELEMENTAR NA PRÓPRIA VIDA. AQUI ESTÃO AS DUAS IMAGENS QUE TROUXEMOS PARA AJUDAR A COMPREENDER A DIMENSÃO ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO: EM PARRET, UM JOGO INFINITO, CUJO ÚNICO PROPÓSITO É O DE CONTINUAR A JOGAR; EM GADAMER, A BOLA QUE BATE E VOLTA DAS MÃOS, JOGO SEM REGRAS OU OBJETIVOS DEFINIDOS. UM ESPAÇO É DEIXADO ABERTO E DEVE SER PREENCHIDO: UM JOGO REFLEXIVO, NAS PALAVRAS DE GADAMER (1985). PODE SER TAMBÉM O JOGO DE ESCONDE-ESCONDE, DE QUE FALA BAUDRILLARD: “QUE EMOÇÃO ESTAR ESCONDIDO ENQUANTO PROCURAM POR VOCÊ, QUE SUSTO DELICIOSO AO SER DESCOBERTO, MAS QUE PÂNICO QUANDO, ESTANDO MUITO BEM ESCONDIDO, OS OUTROS, DESANIMADOS, AO FINAL DE CERTO TEMPO, NÃO PROCURAM MAIS VOCÊ” (BAUDRILLARD, 1997, P. 60). NESTE CASO, É PRECISO PROCURAR A JUSTA MEDIDA.

Em *The shadow* (também intitulada *O detetive*), Sophie Calle pediu à sua mãe que fosse até uma agência de investigação e contratasse um detetive para segui-la (Sophie). Seu objetivo era registrar atividades diárias que lhe pudessem fornecer o que ela chamou de uma “evidência fotográfica” de sua existência. A experiência foi certamente um jogo, através do qual Sophie pareceu deliciar-se com a perseguição imaginária por ela criada. Escreve Jean Baudrillard:

E há um mistério paralelo na distância palpável que o ato de seguir mantém entre aquele que segue e aquele que está sendo seguido. Distância às vezes mínima, relação dual de espaço, relação iniciática que se dobra a todos os caprichos do objeto (isso é o que nos apaixona nos romances policiais), fidelidade cega, mas à distância, e sem resolução possível. Ora, se pensarmos bem, todo o segredo de uma vida está reunido nessa metáfora dos olhos fechados, todo nosso poder se encontra nisto que podemos seguir, nisto que podemos alcançar de olhos fechados. (BAUDRILLARD, 1997, p. 62)

NAS RUAS DE PARIS, SOPHIE CONSTRUIU E MANIPULOU SEU TRAJETO, A FIM DE CONDUZIR O DESCONHECIDO A LUGARES DE SUA PREFERÊNCIA: PASSEOU PELO CEMITÉRIO (PARA RELEMBRAR O PERCURSO QUE REALIZAVA NA INFÂNCIA, A FIM DE CUMPRIR UM RITUAL IMAGINÁRIO DE ALIMENTAR UM ESPÍRITO QUE ALI HABITAVA), TOMOU CAFÉ, FOI AO CABELEIREIRO (A FIM DE ARRUMAR-SE PARA O DETETIVE), ENCONTROU-SE COM AMIGOS, CAMINHOU ERRANTE PELA CIDADE, FOI AO MUSEU (MOSTRAR AO DESCONHECIDO UM QUADRO DE QUE GOSTAVA), A UM BAR, AO CINEMA (ESCOLHENDO UM FILME POLICIAL), VISITOU UMA GALERIA DE ARTE, FOI A UMA FESTA NO FINAL DA NOITE. ESTEVE GRANDE PARTE DO TEMPO PREOCUPADA COM A PRESENÇA DO DETETIVE, TENTANDO ENCONTRÁ-LO EM MEIO ÀS PESSOAS À SUA VOLTA OU SUPONDO SE ESTARIA GOSTANDO DO PASSEIO PROMOVIDO POR ELA. “QUERO ENSINAR-LHE AS RUAS, OS LUGARES DE QUE GOSTO. QUERO QUE CRUZE COMIGO OS JARDINS DE LUXEMBURGO, ONDE PASSEI MINHA INFÂNCIA JOGANDO E ONDE DEI MEU PRIMEIRO BEIJO EM UM ALUNO DO INSTITUTO LAVOISIER, EM 1968.” – ESCREVE SOPHIE. SEU PERCURSO ERRANTE É RECONTADO E INTERPRETADO POR PAUL AUSTER, QUE ACENTUA O MODO COMO ESSA EXPERIÊNCIA BANAL PÔDE SER TRANSFIGURADA PELA ARTISTA:

ERA UM EXERCÍCIO COMPLETAMENTE ARTIFICIAL E, CONTUDO, MARIA⁴⁹ ACHAVA ESTIMULANTE QUE ALGUÉM DEMONSTRASSE UM INTERESSE TÃO MINUCIOSO POR ELA. AÇÕES MICROSCÓPICAS TORNARAM-SE CARREGADAS DE UM SIGNIFICADO NOVO, AS ROTINAS MAIS ÁRIDAS SE IMPREGNAVAM DE UMA EMOÇÃO EXTRAORDINÁRIA. (...) QUANDO O DETETIVE LHE ENTREGOU SEU RELATÓRIO NO FINAL DA SEMANA E MARIA EXAMINOU AS FOTOS DELA MESMA E LEU A CRONOLOGIA EXAUSTIVA DE SEUS MOVIMENTOS, SENTIU-SE COMO SE TIVESSE SE TORNADO UMA ESTRANHA, COMO SE TIVESSE VIRADO UM SER IMAGINÁRIO (AUSTER, 2001, P. 86)

ATRAVÉS DO CONTRAPONTO ENTRE ESSAS AÇÕES MICROSCOPICAMENTE RELATADAS PELO DETETIVE E O SIGNIFICADO ATRIBUÍDO A CADA UMA DELAS PELA ARTISTA, ASSISTIMOS A UMA EXPERIÊNCIA QUE REVELA DUAS FACES DE UM MESMO JOGO. O RESULTADO SÃO FOTOGRAFIAS E DUAS FORMAS DE RELATO, DIVIDIDOS PELAS HORAS DO DIA E PELOS LUGARES PELOS QUAIS PASSARAM. O

⁴⁹ Maria é o nome da personagem do livro *Leviatã*, de Paul Auster, inteiramente inspirada em Sophie Calle. Abordaremos a relação entre Sophie e Auster no próximo capítulo.

RELATO DO DETETIVE É SECO, FRIO, SÃO APENAS “RESULTADOS DE INVESTIGAÇÃO”, SOPHIE É APENAS A INVESTIGADA.

DETETIVE: “ÀS 10H:20MIN A INVESTIGADA SAI DE SEU DOMICÍLIO. VESTE UMA CAPA CINZA, CALÇA CINZA E SAPATOS NEGROS, ASSIM COMO UMAS MEIAS DA MESMA COR. BOLSA DE COR AMARELA A TIRACOLO. ÀS 10H:23MIN, A INVESTIGADA COMPRA NARCISOS NA FLORA SITUADA NA ESQUINA DAS RUAS FROIDEVAUX E GASSENDI. DEPOIS ENTRA NO CEMITÉRIO DE MONTPARNASSE PELO NÚMERO 5 DA RUA ÉMILE RICHARD. DEIXA AS FLORES SOBRE UMA TUMBA E VOLTA A SAIR DO CEMITÉRIO PELO LADO DA RUA EDGAR QUINET.”

JÁ A ARTISTA SE DEIXA CONDUZIR NÃO APENAS PELO TEMPO DAS HORAS E PELOS LUGARES FÍSICOS. AO CONDUZIR O DESCONHECIDO A LOCAIS COM OS QUAIS MANTÉM UMA RELAÇÃO DE AFETO, ELA RECUPERA MEMÓRIAS DA INFÂNCIA E REFLETE SOBRE OS LUGARES PELOS QUAIS PASSA E AS PESSOAS COM AS QUAIS ENCONTRA, COMO SE QUISESSE TRANSFIGURAR FATOS EM ACONTECIMENTOS⁵⁰:

SOPHIE: “PEGO A RUA GASSENDI, E NA FLORA COMPRO CALÊNDULAS POR OITO FRANCOS. EM SEGUIDA ENTRO NO CEMITÉRIO DE MONTPARNASSE E PONHO FLORES NA TUMBA DE PIERRE V. 1910-1981. CRUZO O CEMITÉRIO. REPETI ESTE TRAJETO DIARIAMENTE DURANTE ANOS, QUANDO IA À ESCOLA. ENTÃO GOSTAVA DE IMAGINAR QUE HAVIA UM HOMEM ESCONDIDO NO SÓTÃO DA FAMÍLIA R., E QUE SE SOBREVIVIA ERA GRAÇAS AO AMOR QUE EU LHE DAVA E AOS ALIMENTOS QUE, ESCRUPULOSAMENTE, DEIXAVA-LHE SOBRE A LÁPIDE. NA SAÍDA DO CEMITÉRIO, DO LADO DA AVENIDA EDGAR QUINET, COMPRO O LE MONDE E O PERISCOPE.”

Seu trajeto é guiado pelo afeto, memória e imaginação, como se fosse uma tentativa de formular uma autobiografia, mas não apenas com certidão de nascimento, cartas e álbuns de fotografia (recortes e vestígios que evidenciam qualquer

⁵⁰ Vera França (1998) explica a diferença entre fato e acontecimento: o primeiro traz a idéia de uma objetividade e externalidade necessárias aos fazeres jornalístico e midiático. Ele deve acontecer fora de nós, a uma certa distância, para que falemos dele. A partir de sua noção, se instaura a dualidade entre acontecimento e informação. Para se construir o discurso será preciso selecionar os fatos no domínio da experiência. Mas a autora explica que eles existem em circularidade. O acontecimento é um “traumatismo do sentido no espaço do real” e deve ser contado por um dispositivo narrativo. Se podemos entender a objetividade do discurso do detetive como sendo de ordem informativa, vemos o discurso de Sophie construir-se no terreno da experiência, ali num lugar onde a construção de sentido segue não a supremacia da informação, mas das formações subjetivas.

existência). Inapreensível, essa evidência só pode ser construída ficcionalmente, juntando os cacos e conformando essas “biografias imaginárias”, nas palavras de Paul Auster. Uma biografia reinventada, esboçada com fragmentos de existência – um dia, um caminho, alguns lugares, algumas pessoas – e testemunhos registrados pelo outro, colocando em confronto duas versões acerca de um mesmo acontecimento.

SOPHIE: “Às 14h:10min prossigo meu caminho. Cruzo a Pont Royal e me dirijo ao museu do Louvre. Às 14h:20min, depois de ter cruzado rapidamente várias salas, me encontro diante de O homem com a luva, de Tiziano. Sempre gostei deste quadro. Os olhos tristes, ausentes. A boca em beicinho. A cabeça como decaptada, sobre um colarinho apertado. Mas, sobretudo, a insinuação do bigode. Às 15 horas me irrita um ponto, uma pequena mancha brilhante debaixo do olho esquerdo.”

DETETIVE: “Às 14h:15min, a investigada entra no museu do Louvre, se dirige à sala dos Estados e se detém frente ao quadro de Tiziano, O homem com a luva. Toma algumas notas e também tira uma foto. Permanece uma meia hora em frente ao quadro.”

Por demais fechada e delimitada por regras claras, a observação do detetive ainda assim é capaz de alimentar o jogo aberto proposto por Sophie, justamente porque cria-se, a partir dessa tensão, um contraponto. Objetividade e subjetividade, postas em tensão, configuram-se como uma busca efêmera e lúdica pela alteridade. Ou seja, ainda que a arte e os espelhos sejam instrumentos de auto-revelação, há uma dimensão da alteridade nessa busca que não poderá ser ignorada. Afinal, Narciso apaixonou-se pela sua imagem, e não por si mesmo⁵¹.

JEAN BAUDRILLARD COMENTA A OBRA DE SOPHIE CALLE E NELA IDENTIFICA DOIS MOVIMENTOS OPOSTOS E COMPLEMENTARES. SE, POR UM LADO, A ARTISTA ENTREGA-SE CEGAMENTE AO DESEJO DO OUTRO, QUE SE TORNA GUIA E A PRINCIPAL RAZÃO DE SER DA EXPERIÊNCIA, É PORQUE ESTÁ EM JOGO UMA

⁵¹ Arthur Danto (2002) explica, através da filosofia de Sartre, a diferença entre o conhecimento direto dos próprios estados de consciência e o conhecimento dos objetos do mundo. Ao mesmo tempo que o *pour-soi* é diferente do conhecimento do objeto por uma diferença ontológica (como a oposição espírito/coisa), é também objeto para os outros e participa do “degradado modo de ser das coisas do mundo”, para o outro. “Me dou conta de que sou objeto quando me dou conta de que o outro é sujeito, cujos olhos não são algo bonito e colorido, mas que me olham; descubro que tenho um exterior mediante uma lógica inseparável de meu descobrimento de que os outros têm um interior.” (DANTO, 2002, p. 34)

ESPÉCIE DE ANULAÇÃO DO PRÓPRIO DESEJO. APROPRIAR-SE DA EXPERIÊNCIA DO OUTRO É DESPRENDER-SE DA SUA PRÓPRIA, EM TUDO O QUE HÁ OU NÃO DE COMPENSATÓRIO. POR OUTRO LADO, ESCREVE BAUDRILLARD, SEGUIR É TAMBÉM UMA FORMA DE SER SEGUIDO, JÁ QUE A MANIPULAÇÃO DOS CAMINHOS NÃO DEIXA DE ESTAR NAS MÃOS DO OUTRO. AÍ É QUE SE CONFIGURA O ENCONTRO: “A REDE DO OUTRO É UTILIZADA COMO FORMA DE VOCÊ SE AUSENTAR DE SI MESMO. VOCÊ SÓ EXISTE NO RASTRO DO OUTRO, MAS SEM QUE ELE SAIBA, NA VERDADE VOCÊ SEGUE SEU PRÓPRIO RASTRO, QUASE SEM SABER” (BAUDRILLARD, 1997, P. 47). PERGUNTAR-SE “QUEM É SOPHIE” É O MESMO QUE PERGUNTAR-SE PELO OUTRO. E O DISPOSITIVO DO JOGO NÃO FAZ MAIS QUE POTENCIALIZAR ESSA DINÂMICA.

NÃO OBSTANTE, AINDA QUE O JOGO PROPOSTO POR SOPHIE NESSA OBRA REIVINDIQUE A PRESENÇA DE UM OUTRO, ELE ESTÁ A TODO TEMPO SUBMETIDO AO FILTRO DO OLHAR DA ARTISTA, QUE DEVE NARRAR SUAS EXPERIÊNCIAS. O DISPOSITIVO DE CALLE É TECIDO PELA NARRATIVA (VISUAL E ESCRITA) E ALIMENTADO PELA EXPERIÊNCIA. NAS PALAVRAS DE MANEL CLOT, UMA “TURBULENTA MENTE DE NARRADORA DENTRO DE UM INQUIETO CORPO DE ARTISTA” (CLOT, 1996, P. 31). E QUE TIPO DE NARRADOR SERIA SOPHIE? PELA IMPOSSIBILIDADE DE SE DESVINCULAR A NARRAÇÃO DA SUA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA, PODERÍAMOS RECLAMAR PARA ELA O PAPEL DO CLÁSSICO NARRADOR, TAL COMO DESCREVE WALTER BENJAMIN? EM ALGUM ASPECTO SIM, MAS, SE LEVARMOS EM CONTA O OLHAR QUE A ARTISTA ESTÁ SEMPRE A LANÇAR AO SEU REDOR, TALVEZ AS EXPERIÊNCIAS DESCRITAS PELO FILÓSOFO NÃO MAIS DÊEM CONTA DE CIRCUNCREVER INTEIRAMENTE A PRÁTICA DA ARTISTA. MAS VEJAMOS COMO, A PARTIR DA FIGURA DO NARRADOR (FAZENDO DIALOGAR A NARRATIVA CLÁSSICA DESCRITA POR BENJAMIN E A NARRATIVA PÓS-MODERNA REFERIDA POR SILVIANO SANTIAGO), PODEMOS COMPREENDER COMO O DISPOSITIVO NA OBRA DE CALLE EQUACIONA OLHAR, ESCRITA E EXPERIÊNCIA.

“As ações da experiência estão em baixa”, estamos privados da faculdade de comunicar experiências – escreve Benjamin. Comunicar, aqui, tem também um sentido menos simples do que a mera transmissão de informações, que, para o autor, visa apenas à verificação imediata dos fatos. Definida como uma experiência que passa de pessoa a pessoa, anonimamente, a narração possui, para Benjamin, uma única dimensão utilitária: a geração de conselhos. Mas “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está

sendo narrada” (BENJAMIN, 1994, p. 200), explica o autor. Parece ser essa a dinâmica do jogo proposto por Sophie, quando a assistimos submeter suas escolhas às preferências que ela imagina ter seu seguidor. “Entre na vida de X, detetive privado. Escolhi sua forma de ocupar o tempo, neste 16 de abril, da mesma forma que ele influenciou a minha” – relata a artista. Cada um dá uma carta do jogo.

O narrador em Benjamin é aquele que, experiente e vivido, ganha autoridade para garantir autenticidade às histórias que conta. Daí que Silviano Santiago pergunta: Só narra uma história quem a experimenta, ou também quem a vê? Para Santiago (1989), o narrador de hoje prescinde da vivência e da ação passadas para concentrar-se na observação e no olhar lançados no agora e para o exterior. Além disso, a ação que caracteriza o narrador pós-moderno não tem como resultado um conselho, porque é jovem, inexperiente, “incomodamente auto-suficiente”. São ações intercambiáveis, que incluem uma sabedoria que mistura experiência e ingenuidade.

Eis a diferenciação mais importante que Santiago aponta entre a narração clássica e a que nos é possível hoje: a experiência de si (que garante autenticidade) em contraposição à experiência do espectador, que olha, mas não participa. Para o autor, a figura do narrador hoje é a de quem se interessa pelo outro, em vez de debruçar-se sobre suas próprias ações. Ainda com a diferença de que não se trata de um olhar introspectivo – que recolhe as experiências do passado para transformá-las em um ensinamento – mas que se volta para um aprendizado da exterioridade. “No cinema não faço mais nada que não seja pensar nele. Estaria gostando desta jornada de objetivos desfocados, difusos, dispersos – nossa jornada – que lhe proponho?” – questiona-se Sophie, quase ao fim do dia.

Se, diferentemente de Narciso, podemos dizer que Sophie é uma experimentadora de si, há que se considerar que os processos de subjetivação atuam conscientes de que não há mais um sujeito da consciência pura, mas que a subjetividade⁵² está assim construída neste *entre* eu e o outro. A experiência da artista necessita do outro para se fazer valer, deve passar pelo olhar do outro ao mesmo tempo que o outro deve passar pelo filtro de seu olhar. Para Monreal (1996), sua experiência privada abre-se para as potências de outras vidas, como se sua própria vida lhe fosse alheia e estranha.

⁵² Como já dissemos, nos aprofundaremos no conceito de subjetividade no item 4.2.

Também para Benjamin a matéria do narrador é a vida humana, e sua tarefa, trabalhar a matéria prima da experiência própria e alheia, para então transformá-la em um produto sólido, útil e único. Seu acervo, toda uma vida, sua e do outro. Mas Santiago mais uma vez questiona: “De que valem as glórias épicas da narrativa de um velho diante do ardor lírico da experiência de um jovem?” (SANTIAGO, 1989, p. 47) A narrativa pós-moderna é, assim,

(...) uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ela se abre no agora em mil possibilidades. (...) No campo da vida exposta no momento de viver o que conta para o olhar é o movimento. Movimento de corpos que se deslocam com sensualidade e imaginação, inventando ações silenciosas dentro do precário. Inventando o agora. (SANTIAGO, 1989, p. 50)

Há que se valorizar o que é incompleto, delegar as responsabilidades de ação daquilo que se observa, embriagar-se com a vida do outro, parafraseando Santiago. E não há nada de muito extraordinário nisso, são apenas modos de andar, como escreveu Clarice, ou ainda modos de olhar. Fabricação de reminiscências sem que elas necessariamente precisem encontrar um herdeiro, como quer Benjamin. O narrador é, aliás, de acordo com o filósofo, avesso à exaltação mítica, e possui pouco interesse pelo maravilhoso. “Seu ideal é o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele” (BENJAMIN, 1994, p.200).

Desloquemos o foco para outra obra de Calle. Em fevereiro de 1981, a artista arranhou um emprego como camareira em um hotel em Veneza (onde realizara *Suite Veneziana*), para que pudesse colocar em prática o desafio de conhecer os hóspedes a partir dos objetos que eles carregavam consigo. Estava criada a obra *The Hotel*, vista assim por Paul Auster:

NA VERDADE ELA INTENCIONALMENTE OS EVITAVA, RESTRINGIA-SE AO QUE SE PODIA DEDUZIR COM BASE NOS OBJETOS ESPALHADOS EM SEUS QUARTOS. MAIS UMA VEZ, TIROU FOTOS; MAIS UMA VEZ INVENTOU HISTÓRIAS DE VIDA PARA ELES, À LUZ DOS INDÍCIOS DISPONÍVEIS. TRATAVA-SE DE UMA ARQUEOLOGIA DO PRESENTE, POR ASSIM DIZER, UMA TENTATIVA DE RECONSTITUIR A ESSÊNCIA DE ALGUMA COISA A PARTIR DOS FRAGMENTOS MAIS ELEMENTARES: O CANHOTO DE UMA PASSAGEM, UMA MEIA RASGADA, UMA MANCHA DE

SANGUE NO COLARINHO DE UMA CAMISA. (AUSTER, 2001, P. 87)

SOPHIE CALLE PÔS-SE A FOTOGRAFAR OBJETOS E A IMAGINAR OS GESTOS ESCONDIDOS NELES. LIA DIÁRIOS DOS HÓSPEDES ENQUANTO ESCREVA OS SEUS, ACOMPANHAVA SUAS ROTINAS, ENTRADAS E CHEGADAS, EVITAVA ENCONTRÁ-LOS, COMO SE TEMESSE QUEBRAR UM ENCANTO. FOTOGRAFOU AS CAMAS INTOCADAS (INTOCÁVEIS), ANTERIORMENTE À CHEGADA DOS HÓSPEDES, E CONTRAPÔS ESSAS IMAGENS AO USO QUE É CAPAZ DE DOTAR OS OBJETOS DE ALMA: ROUPAS JOGADAS NA CAMA, A CASCA DE UMA LARANJA NO CESTO DE LIXO, OS SAPATOS DE UMA FAMÍLIA DISPOSTOS JUNTO AOS BRINQUEDOS, UM CARTÃO POSTAL RASGADO (CUJOS PEDAÇOS FORAM CUIDADOSAMENTE REUNIDOS POR SOPHIE, PARA QUE PUDESSE LÊ-LO). DE ACORDO COM MANEL CLOT, SOPHIE BUSCA PENETRAR NO CORAÇÃO DAS COISAS, “NAS ENTRANHAS DO MUNDO PARA ALÉM DAS APARÊNCIAS E DAS FORMAS, DE ENCONTRAR O ESPAÇO QUE NELAS NOS CORRESPONDE” (CLOT, 1996, P. 17). ELA PROCURA NA MAIOR DAS TRIVIALIDADES A RIQUEZA DOS SENTIDOS.

TODAS AS CAMAS ESTÃO DESARRUMADAS: A CAMA DE CASAL, A DE SOLTEIRO E A PEQUENA CAMA DESMONTÁVEL. (...) À NOITE, ELE VESTE PIJAMA VERDE DE MACIO ALGODÃO E ELA, UMA FLANELA PARA A NOITE AZUL. (...) AO PÉ DO CRIADO MUDO, UMA PASTA DE COURO CONTENDO DOIS PASSAPORTES SUÍÇOS (ELES SÃO UM CASAL QUE MORA EM GENEVA; EU NOTEI SOMENTE QUE ELA TEM MÉDIA ALTURA, OLHOS PRETOS E CABELOS CASTANHOS E ELE É MAIS ALTO, DE OLHOS AZUIS E CABELOS CASTANHOS).”(CALLE, 2003, P. 163)

JUNTO AOS OBJETOS, SEUS USOS (CAMAS DESARRUMADAS, ROUPAS JOGADAS), HISTÓRIAS ALHEIAS. JUNTO AOS USOS, ACONTECIMENTOS, POSSÍVEIS OU IMPROVÁVEIS. APESAR DE SOPHIE EMPOLGAR-SE COM AS PISTAS QUE LHE PERMITEM IR MAIS LONGE – OS DIÁRIOS, OS ESCRITOS, OS CARTÕES POSTAIS –, FREIA SEUS IMPULSOS DE CURIOSIDADE COMO SE NÃO QUISESSE SABER DEMAIS, OU COMO SE NÃO HOUVESSE MAIS NADA ÚTIL A SABER. “PAREI DE LER. NÃO QUERO FAZER TUDO HOJE. FIZ A CAMA E FUI EMBORA” (CALLE, 2003, P. 159). DE UMA MANEIRA GERAL, EM SUA OBRA, A ARTISTA PARECE COLOCAR UMA ESPÉCIE DE LUPA SOBRE O COTIDIANO PARA NOS FAZER ENXERGAR QUÃO COMPLEXOS SÃO TAMBÉM OS RITUAIS QUE IMPLEMENTAMOS NO DIA A DIA. COMO SE QUISESSE, COMO NO FILME *BLOW UP*, DE ANTONIONI, ENCONTRAR UM PEDAÇO

DE SENTIDO QUE POSSA REVELAR ALGUM MISTÉRIO ESCONDIDO EM UMA FOTOGRAFIA QUALQUER. TAL ASSOCIAÇÃO É DE LUIS MONREAL, QUE DIZ QUE A BUSCA IMPLEMENTADA POR SOPHIE ESTÁ RELACIONADA À “ESPERANÇA DE QUE DESTAS FOTOGRAFIAS EMERGIÁ ALGO ÍNTIMO, GRAVE, ALGO VERDADEIRAMENTE SIGNIFICATIVO E REVELADOR” (MONREAL, 1996, P. 13). MIKE FEATHERSTONE, AINDA REFERINDO-SE À ESTETIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA NA MODERNIDADE DE BAUDELAIRE, COMPARA O QUE O POETA CHAMOU DE *CONVALESCENÇA ÀS INTENSIDADES* ÀS QUAIS SE REFERIU FREDRIC JAMESON ACERCA DA PÓS-MODERNIDADE. A PRIMEIRA É UMA ESPÉCIE DE VOLTA À INFÂNCIA, NA QUAL O CONVALESCENTE, COMO UMA CRIANÇA, VÊ TUDO COMO NOVIDADE, “ESTÁ POSSUÍDO NO GRAU MÁXIMO PELA FACULDADE DE SE INTERESSAR ARDENTEMENTE PELAS COISAS, SEJAM APARENTEMENTE AS MAIS TRIVIAIS” (FEATHERSTONE, 1995, P. 108). JÁ AS INTENSIDADES REFEREM-SE ÀS EXPERIÊNCIAS, TÍPICAS DA ESQUIZOFRENIA, “PODEROSAS E ARDENTES, CARREGADAS DE AFETIVIDADE”. INTERESSANTE NOTAR COMO NO TRABALHO DE SOPHIE ESTE “INTERESSE-DESINTERESSADO” PELO OUTRO TRADUZ-SE POR ESTAS DUAS ESFERAS, A DA INTENSIDADE E A DA CONVALESCENÇA: “ESTAR NO CENTRO DO MUNDO E, NÃO OBSTANTE, PERMANECER ESCONDIDO NO MUNDO” (BAUDELAIRE *APUD* FEATHERSTONE, 1995, P. 109). OU, COMO DIRIA BENJAMIN, ACEITAR O MUNDO SEM PRENDER-SE A ELE DEMASIADAMENTE.

O que se passa é que a narrativa clássica e a atual têm em comum o fato de pressuporem modos de experiência. Tomemos, então, a seguinte qualificação que Denilson Lopes (2004) faz do termo experiência, necessária, como quer o autor, para a compreensão da arte como narrativa:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é sobretudo fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante do nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. (LOPES, 2004, p. 4)

Assim como vimos na noção de dispositivo proposta por Deleuze, o ato de experimentar alguma coisa está ligado à abertura de possibilidades de existência. É por isso que o dispositivo não é apenas técnico, deve ser experienciado. Acrescenta-se também à qualificação de Lopes o caráter insubstituível e incomunicável da experiência de que fala Maria Tereza Cruz (1991b). Referindo-se a Bubner, Cruz afirma que a experiência é algo que se sabe na medida em que se faz, daí configurar-se como pessoal e intransferível. É nesse sentido que Silviano Santiago destaca na experiência do narrador pós-moderno a importância fundamental concedida ao olhar. Para Santiago, a escrita não consegue comportar hoje toda a experiência do narrador e, para reparar seu grau de incomunicabilidade, seriam necessários a ficção e o olhar. O narrador pós-moderno “dá palavra ao olhar lançado ao outro (...) para que se possa narrar o que a palavra não diz” (SANTIAGO, 1989, p. 48).

Sophie Calle, para Auster, tinha como tema o olho, o drama de olhar e ser olhada. Também para Benjamin a arte de narrar tem o valor do olhar e das mãos. Unido às mãos que escrevem, o olhar que grava. A fotografia, nesse sentido, adquire importante papel não apenas na constituição de sua obra, mas também da própria experiência, que parece não poder acontecer sem esses registros.

**SOBRE A FOTOGRAFIA NO TRABALHO DA ARTISTA, MANEL CLOT (1996)
 PERGUNTA-SE QUAL SERÁ O SEU PAPEL NA ELABORAÇÃO DE OBRAS QUE VÃO
 MUITO ALÉM DA MERA IMAGEM IMPACTANTE ADQUIRIDA PELOS RECURSOS
 MAJESTOSOS DE VISIBILIDADE. O AUTOR CONSTRÓI RELAÇÕES QUE PERMITEM
 COMPREENDER A EXPERIÊNCIA DA FOTOGRAFIA NO TRABALHO DE SOPHIE: A
 FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E FICÇÃO (ATÉ QUE PONTO O REGISTRO
 FOTOGRÁFICO PODERÁ GARANTIR A VERACIDADE DO JOGO?); OS LIMITES ENTRE
 REPRESENTAÇÃO E VEROSSIMILHANÇA (O QUE É OBRA E O QUE É EXPERIÊNCIA?);
 A DISTÂNCIA ENTRE MUNDO REAL E MUNDO TEXTUAL (JÁ QUE ESTÁ TRAVADO O
 DIÁLOGO ENTRE AS IMPRESSÕES SUBJETIVAS DE SOPHIE E O OLHAR FACTUAL DO
 DETETIVE, OU ENTÃO NA MEDIDA EM QUE SÓ TEMOS ACESSO AOS MUNDOS DOS
 HÓSPEDES DO HOTEL ATRAVÉS DA SUA NARRAÇÃO, VISUAL OU ESCRITA), ENTRE
 A REALIDADE E O DESEJO (O OLHAR DO DETETIVE E O OLHAR DE SOPHIE,
 RESPECTIVAMENTE), ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL (O QUE O REGISTRO
 FOTOGRÁFICO NÃO DEIXA VER E O SILÊNCIO QUE SÓ ELE É CAPAZ DE SUGERIR); O
 ESPAÇO DA VERDADE E DA AUTORIA (É A ARTISTA QUE TRANSCENDE UMA
 EXPERIÊNCIA QUE PODERIA SER BANAL?); ENTRE A VISÃO E O CONHECIMENTO.
 TODAS ESSAS RELAÇÕES AJUDAM-NOS A PENSAR E A COMPREENDER A**

IMPORTÂNCIA DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO EM SEU TRABALHO, QUE COLOCA À PROVA TODAS ESSAS TENSÕES.

A FOTOGRAFIA É TAMBÉM ASSOCIADA À NARRATIVA, VISTA POR MANEL CLOT COMO FORMA DE RELATO SUBJETIVO, QUE MARCA UM ESPAÇO POLÍTICO DE INCLUSÃO. A PARTIR DESSA DEFINIÇÃO, É POSSÍVEL NOVAMENTE COMPREENDER POR QUE NA OBRA DE SOPHIE NÃO ESTÁ EM JOGO APENAS A ATUAÇÃO DA FOTOGRAFIA, MAS DO DISPOSITIVO. O AUTOR AFIRMA QUE A FOTOGRAFIA

(...) TEM REIVINDICADO UM PAPEL IMPORTANTÍSSIMO NO QUE SE REFERE À MULTIPLICAÇÃO DOS PONTOS DE VISTA E DAS POSSIBILIDADES DE INTERVENÇÃO NESSES TERRITÓRIOS, PARTINDO DA IDÉIA DE QUE A FOTOGRAFIA É ESSENCIALMENTE UMA HISTÓRIA, UM RELATO, QUE NÃO CONCEDE OBJETIVIDADE DESINTERESSADA E QUE ESTÁ SUBMERSA EM PROPÓSITOS EMOCIONAIS. (CLOT, 1996, P. 22)

CLOT RESSALTA O PAPEL QUE O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO TEM ALCANÇADO NAS OBRAS DE MUITAS MULHERES ARTISTAS, AMPLIANDO MARGENS FORMAIS E LIMITES CONCEITUAIS, EXPANDINDO O VOCABULÁRIO CARACTERÍSTICO DO MEIO, INVERTENDO OS CÓDIGOS DE OLHAR E RECEPÇÃO E POSSIBILITANDO UM PREDOMÍNIO DE ÓTICAS PRIVADAS, ESFERAS PESSOAIS E A DIMENSÃO DA SUBJETIVIDADE.

“TODO MUNDO QUER TER FOTOGRAFIAS NÃO SÓ PARA COMPROVAR, MAS PARA INVENTAR SUA EXPERIÊNCIA”, AFIRMA BRIAN O’DOHERTY, AO ELEGER O REGISTRO FOTOGRÁFICO COMO PRINCÍPIO BÁSICO DO DISTANCIAMENTO DE QUE NECESSITAMOS EM RELAÇÃO AOS FATOS (O’Doherty, 2002, P. 57). É COMO SE A FOTOGRAFIA PUDESSE CONFIRMAR A EMOÇÃO (E OFERECER UM DISTANCIAMENTO EMOCIONAL NECESSÁRIO) QUE SENTIMOS DIANTE DOS FATOS: A “MAIOR PARTE DA NOSSA VIVÊNCIA SÓ SE TORNA PERFEITAMENTE CLARA PELA MEDIAÇÃO” (O’Doherty, 2002, P. 57). IMPREGNADA DE EXPERIÊNCIA, A FOTOGRAFIA É CAPAZ DE RECONSTRUIR SEU SENTIDO. E NÃO APENAS ISSO, TAMBÉM A PRÓPRIA EXPERIÊNCIA SÓ PARECE TER SENTIDO SE ENQUADRADA, CAPTURADA PELO OLHAR DA CÂMERA. POR ISSO, NÃO SE TRATA DE VER A FOTOGRAFIA APENAS COMO UM DEPOIS, UMA CONFIRMAÇÃO, MAS COMO UM INVENTOR DA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA, NA MEDIDA EM QUE ESTA PERDERÁ O SENTIDO SE NÃO SOFRER TAL MEDIAÇÃO.

PARA MANEL CLOT, O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO NA OBRA DE SOPHIE CALLE - AO MESMO TEMPO DE NATUREZA FÍSICA E PROCESSUAL - É REVELADOR DE UMA

AUSÊNCIA. COMO SE PUDÉSSEMOS ENCONTRAR NAQUELAS IMAGENS, COMO EM UMA CARTA DE AMOR, ALGO QUE A REALIDADE PARECE NUNCA NOS TER OFERECIDO: “DISPOSITIVOS FICCIONAIS CAPAZES DE DAR ALENTO A NOSSAS MAIS RECÔNDIDAS ESPERANÇAS OU A NOSSAS MAIORES CARÊNCIAS” (CLOT, 1996, P. 17). ALÉM DISSO, REFERINDO-SE A HERVÉ GUIBERT, O AUTOR QUESTIONA-SE SE É POSSÍVEL FALAR EM FOTOGRAFIA SEM FALAR DE DESEJO (CLOT, 1996, P. 18). UM DESEJO QUE SE INSTALA E TEM SUA RAZÃO DE SER NO OUTRO, MATERIALIZADO PELA FOTOGRAFIA, QUE DÁ A VER ESSAS VIDAS PARALELAS, NAS QUAIS PROJETAMOS NOSSO DESEJO. ESSE JOGO NARRATIVO, FEITO DE PALAVRAS E IMAGENS, NÃO FUNCIONA SEPARADAMENTE. É NO ENREDO DE SEU DISPOSITIVO QUE SOPHIE CRIA TODA UMA TEIA DE RELAÇÕES, IMPOSSÍVEL DE SER DESCRITA APENAS PELO SUPORTE DA ESCRITA OU FOTOGRÁFICO. CADA QUAL É UMA DAS CARTAS DO JOGO. EIS A AÇÃO DO DISPOSITIVO: COMPLEXIFICAR A EXPERIÊNCIA. PARA BENJAMIN, O NARRADOR RETIRA DA EXPERIÊNCIA O QUE ELE CONTA E INCORPORA AS COISAS NARRADAS À EXPERIÊNCIA DOS OUVINTES, QUE DÃO AMPLITUDE À NARRATIVA. EIS A REDE QUE SOPHIE CONSTRÓI, NA QUAL ENREDA NÃO APENAS O DETETIVE, OU OS HÓSPEDES DO HOTEL, MAS TAMBÉM NÓS, QUE ESTAMOS ALI TAMBÉM COMO *VOYEURS*. QUANDO SANTIAGO DIZ QUE O NARRADOR É UM OBSERVADOR, COMPARA-O À FIGURA DO LEITOR: AMBOS EXPERIMENTAM A EXPERIÊNCIA ALHEIA E, DESSA FORMA, AMBOS SÃO NARRADORES: A NARRAÇÃO É A CONDIÇÃO DO LEITOR. NO RESULTADO MOSTRADO AO PÚBLICO, HÁ APENAS VESTÍGIOS, FOTOGRAFIAS COERENTEMENTE ORGANIZADAS E DEPENDURADAS NA PAREDE AO LADO DOS RELATOS ESCRITOS. SABENDO DA IMPOSSIBILIDADE DE TODA EXPERIÊNCIA SER ENQUADRADA PELA FOTO OU PELA ESCRITA, A COMPLETAMOS NA IMAGINAÇÃO. PARA NÓS AINDA ESTÃO GUARDADAS SURPRESAS: O DISPOSITIVO DE SOPHIE É UM JOGO INFINITO, NO QUAL ESTAMOS TAMBÉM ENVOLVIDOS. ESCRITA E FOTOGRAFIA FUNDAMENTAM E RESGUARDAM A EXPERIÊNCIA DA MORTE EM SOPHIE CALLE. O QUE ERA EFÊMERO É RESGUARDADO, NÃO APENAS COMO REGISTRO, MAS COM UM GRANDE PODER DE, MAIS DO QUE TRANSMITIR, FAZER O OUTRO EXPERIMENTAR TAMBÉM.

Compartilhando experiências

I feel I going home.

*Can you get away?*⁵³

Em *Question Marks*, obra exibida pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1996, Dias e Riedweg promoveram encontros entre dois grupos de prisioneiros de centros de detenções diferentes, 10 presos de longa data da Penitenciária Federal de Atlanta e 30 adolescentes do centro para menores infratores, o Fulton County Child Treatment Center. A estratégia usada para possibilitar o diálogo, já que eles não poderiam sair de suas respectivas prisões, foi o registro em vídeo, que criou, de acordo com os artistas, um túnel de comunicação entre as duas instituições, expressando o eixo central do projeto: *territórios em movimento*.

Nos *workshops*, os presos eram estimulados a pensar sobre a experiência da prisão e a resgatar suas memórias pessoais através de diversos exercícios de sensibilização. Tomando contato com materiais do dia-a-dia, de cheiros e texturas diferentes (água de barba, mel, desinfetante, graxa de sapato, terra, limão, sabão, pasta de dente, tabaco, etc.), conversaram entre si e investigaram as respostas uns dos outros. “Uma pessoa lavando louça de manhã, pratos, louça na pia da cozinha. Quem está lá? Minha mãe. A cor é negra e lá fora faz sol.” – recordava um menino. Confeccionaram também desenhos de plantas-baixas de suas casas, descrevendo o trajeto que realizaram dela à prisão, o que os estimulou a falar de suas impressões sobre o crime que cometeram e sobre a vida que levavam antes de serem presos.

A partir desses exercícios, elaboraram perguntas que tinham vontade de fazer aos presidiários da outra instituição e também à sociedade. “O que você vê primeiro quando abre os olhos de manhã?” – pergunta um adolescente. “Você realmente sabe quem é?” – pergunta um presidiário. As perguntas foram filmadas e repassadas à outra instituição, estimulando a conversa entre o grupo que tentava respondê-las. Algumas delas foram escritas com a caligrafia dos presos em placas⁵⁴ de carro, confeccionadas por eles na própria prisão, as quais circularam nos carros pelas ruas de Atlanta⁵⁵ durante a exposição, no Castle. O processo teve também como resultado uma complexa videoinstalação, com projeções dos desenhos das plantas das casas dos prisioneiros, em tamanho natural, no chão, registros em vídeo dos depoimentos

⁵³ Trechos das falas e questões emitidas na obra *Question Marks*, de Dias & Riedweg.

⁵⁴ Nos EUA, é costume fabricar as placas dos carros nas prisões, em um sistema de trabalho forçado.

⁵⁵ Além disso, no Estado da Geórgia, os carros só são obrigados a usar uma placa numerada; a outra pode ficar reservada à publicidade.

projetados nas paredes, e uma sala com um enorme ninho que os adolescentes confeccionaram durante os *workshops*.

Enquanto os dispositivos em *The Shadow* e *The Hotel* funcionam como um jogo que deve ser alimentado pela experiência narrativa de Calle, *Question Marks* é um jogo de perguntas, que possibilitam o compartilhamento das experiências que seu dispositivo promove, assim como a construção de uma narrativa coletiva. A complexa instalação elaborada pelos artistas é um cenário capaz de revelar muitas faces das intrincadas relações que se processaram em *Question Marks*. De acordo com Riedweg, uma tentativa de “manter a complexidade do problema na própria forma de apresentação” (RIEDWEG *apud* ROLNIK, 2003, p. 229). Eis um exemplo típico do dispositivo, tal como compreendido por Anne-Marie Duguet, no qual o espectador é estimulado a inserir-se corporalmente no espaço e, tomando contato com diferentes estímulos consecutivamente, é capaz de ter uma visão hipertextual, multiespacial, geradora de uma multiplicidade de significados em sobreposição.

Mas, ainda assim, seria uma definição simples se não prestássemos atenção na complexidade do processo desenvolvido, que nos revela a atuação de um dispositivo relacional, que ultrapassa a dimensão formal e é circundante a todo o processo. Dispositivo cuja constituição extrapola os diversos suportes (as placas, os desenhos, o ninho, o vídeo, a sala de exposições) e acentua-se na experiência que esses são capazes de catalisar. Dispositivo que está presente em todo o percurso, nas oficinas de sensibilização, na confecção dos desenhos e do grande ninho, na comunicação entre as duas instituições, na distribuição das placas. Da mesma maneira que Sophie elaborou poucas regras para conferir o que dali surgiria, Maurício e Walter disponibilizam um espaço com poucas demarcações (os objetos estimuladores da percepção, as propostas das atividades), cujo percurso é livre e no qual os participantes podem desempenhar também livremente quaisquer papéis.

Os desenhos das plantas-baixas das casas funcionaram como uma espécie de palco. Sobre ele se poderia resgatar a memória e dramatizar ações e lembranças, em um percurso traçado pela imaginação e pela reflexão. “O que você vê através da janela?” – um adolescente pergunta. Como uma reconstituição de cena, objetos e ações eram enumerados, situações eram descritas e refletidas. “De certa forma estou feliz por estar preso. Eu poderia estar morto agora. Comecei a traficar drogas para sustentar minhas crianças. (...) Meus filhos me fazem desacelerar meu ritmo e me questionar por que eu vivo. Se eu voltar para o mesmo lugar que eu vivia estarei de

volta a esta vida. Mas talvez eu possa ajudar alguém a sair das drogas. Deve haver alguém a quem eu possa ajudar.” – relata outro adolescente enquanto identifica em seu desenho o quarto dos filhos que deixou para trás. A projeção dessas plantas, em tamanho ampliado, no chão da sala de exposições, da mesma forma, convida o espectador, ao caminhar sobre essa espécie de ambiente virtual, a compartilhar esse espaço imaginário e a criar o seu, alimentando e transformando o dispositivo.

“Onde é o seu ninho?” – uma pergunta. “Em casa.” Metáfora do lar, o ninho confeccionado coletivamente possuía várias entradas, como no do pássaro *tecelão-africano*, habitado por vários pássaros simultaneamente e cujas entradas são chamadas cientificamente de celas. Trancado em uma sala de localização mais periférica no espaço expositivo, o ninho só podia ser visto pelos visitantes, indiretamente, a partir de um orifício semelhante ao da porta de uma cela. Tal orifício permitia ver apenas o reflexo do ninho em uma poça de água, abaixo dele, no chão. De onde estavam, era possível escutar as conversas dos adolescentes durante a confecção do objeto. A má condição de visibilidade servia como uma metáfora do encarceramento, como descreveram Dias e Riedweg:

Essa impossibilidade de se ver diretamente o objeto exposto procurava sugerir a dificuldade de ver a realidade de um preso. Trata-se de uma representação sobre a distância existente entre a sociedade e o prisioneiro, e a escuridão provocada por esta situação. Do lado de fora, o que se pode ver da prisão é só um reflexo, uma idéia de sua realidade. (DIAS & RIEDWEG, 2002, p. 48)

A intervenção pública realizada com as placas nas ruas de Atlanta é, por sua vez, uma expansão desse cenário. Resultantes de uma observação atenta das características do lugar onde estão atuando e da perspicácia em capturar as nuances que elas oferecem, as estratégias de ação em Dias & Riedweg fortalecem o dispositivo. É o que ocorre quando se elege o suporte das placas de carro, provocando uma reflexão sobre a laborterapia⁵⁶. Para Suely Rolnik (2003), a verdadeira cura não vem do trabalho forçado e mal remunerado, mas da possibilidade de se existir para o outro. “O que você deseja saber sobre mim? A quem eu devo temer? Você é quem você diz ser? Você se sente com sorte? Eu sou uma ameaça? Quantas vezes você pode

⁵⁶ Laborterapia é o sistema de trabalho mal remunerado, baseado na noção de que o trabalho cura (ROLNIK, 2003).

entrar e sair do seu quarto? Você tem paciência? Você também se sente às vezes culpado? Você me colocou aqui dentro para me deixar de fora?” (DIAS & RIEDWEG, 2002, p. 47-48) Transferidas para o espaço público, essas questões têm, para os artistas, o poder de estimular outras, através da apropriação dos espaços livres e alternativos de circulação de informações e da expansão de idéias para além das fronteiras da arte.

A importância do dispositivo nesse processo de conversação é atestada por Suely Rolnik:

Impregnados de sensações e do modo como estas foram processadas, tais vídeos e objetos têm o poder potencial de provocar outros acontecimentos. Os vídeos serão a matéria prima da dimensão documentária dos trabalhos da dupla e, junto com os objetos [que eles usam nos *workshops*, nos exercícios de sensibilização], o serão também de suas etapas de comunicação com o mundo da arte e com um mundo mais amplo. Tais etapas terão como desafio fazer com que a experiência vivida até este momento em pequeno âmbito reverbere numa rede social mais ampla. (ROLNIK, 2003, p. 226)

Muito mais do que documental, e não apenas como um simples registro, o dispositivo videográfico em Dias & Riedweg aponta para algo que está no cerne da experiência dos sujeitos, não apenas traduzindo, mas reconfigurando as relações que se estabelecem nesse processo. Presta-se a um testemunho, não apenas da memória, mas da imaginação pessoal e coletiva, do pensamento acerca da relação eu/mundo, eu/outro. “Você fez da penitenciária o seu lar?”, pergunta um dos adolescentes. “Nada do que esteja acontecendo no seu mundo tem a ver com o que está acontecendo aqui dentro. O nosso mundo é tão absurdo e tão estranho a qualquer coisa que você possa sequer imaginar que não há correspondência entre o que você possa considerar lar (...). Então, eu adaptei este lar aqui e o que eu transformei em propósito (...) é meu monastério.” – responde um adulto em frente à câmera.

Se o dispositivo age em *Question Marks* para reconfigurar as relações estabelecidas, ele atua, como vimos em Martin Seel, voltado para a experiência, uma experiência com a própria experiência:

A obra conseguida e a sua experiência não são, de agora em diante, referidas, de forma negadora e transcendente, a outro estado de experiencialidade, por mais que os modos utópicos

possam ter significado estético. A obra conseguida confere a possibilidade de um encontro libertador com a própria experiência – agora, aqui, hoje. (SEEL, 1991, p. 21)

Em determinado momento, um dos adolescentes entrevista e está filmando Maurício Dias, que pergunta o que ele acha da arte, se ela significa para ele alguma coisa. O menino responde: “Arte é muito importante, com a arte posso virar esta câmera de cabeça para baixo”. E vira, completando: “Não estou certo do que a arte realmente é. Sei que há uma teoria, que é um estilo, é uma forma de, como dizer, aliviar o seu estresse, sua raiva. E potencialmente você pode fazer o que quiser com a arte.” Maurício pergunta se a arte pode torná-lo um pouco mais livre, ao que ele responde sim: “Me descubro à medida que olho as coisas de uma nova forma. (...) como ser mais cômico, como aliviar minha raiva.” Dias: “Você tem descoberto coisas com esta câmera de vídeo? Você tem descoberto coisas sobre você?” “Sim, estou me descobrindo. Descobrindo o verdadeiro eu. É mais ou menos isso” (...) Dias pergunta se ele é um artista. “Se você o diz, sim, eu sou. Você pode dizê-lo. Eu sinto que sou um.(...) Brincando com a câmera, fazendo este filme. Eu me sinto bem, quero dizer, eu me sinto como se eu não estivesse preso. Me faz sentir diferente, tem tantas coisas que eu posso fazer...”

A MEDIAÇÃO OPERADA PELO DISPOSITIVO VIDEOGRÁFICO RECONFIGURA AS RELAÇÕES ENTRE OS SUJEITOS, QUE CERTAMENTE SAEM RENOVADOS DESSE PROCESSO. NESSAS OBRAS, MAIS DO QUE DOCUMENTO, O VÍDEO É ATIVADO POR UMA DIMENSÃO PROCESSUAL QUE SUELY ROLNIK CHAMA DE *VÍDEO-TRANSVERSALIDADE*. A AUTORA DEFINE O “COEFICIENTE DE TRANSVERSALIDADE” - CONCEITO QUE BUSCA EM FÉLIX GUATTARI – COMO UM “GRAU DE RECONHECIMENTO OU DE CEGUEIRA EM RELAÇÃO À ALTERIDADE QUE PREDOMINA NO CONTEXTO EM QUE SE QUER INTERVIR, O GRAU COM QUE A SUBJETIVIDADE, NESSE CONTEXTO, SE PERMITE SER ATRAVESSADA PELA SINGULARIDADE DE UNIVERSOS DIFERENTES DO SEU E REDESENHAR A SI E AO MUNDO A PARTIR DAÍ” (ROLNIK, 2003, P. 236). DIANTE DA CÂMERA QUE REGISTRA SUA PERGUNTA AOS ADOLESCENTES DO FULTON, UM PRESIDÁRIO ADULTO FAZ JÁ DA SUA QUESTÃO UMA REFLEXÃO: “COMO VOCÊ SE VÊ NO FUTURO, ENQUANTO ADULTO? QUEM VOCÊ QUER SER? (...) QUAL É A FONTE DA SUA FELICIDADE ATUALMENTE?(...) COMO VOCÊ SE DEFINE, COMO DEFINE A SI MESMO? VOCÊ SE DEFINE A PARTIR DAS COISAS QUE VOCÊ ESCUTA E RECEBE DE VOLTA (O *FEEDBACK* DA SOCIEDADE)?”

O vídeo é um lugar de passagem - escreve Raymond Bellour (1993) - que conecta as diversas artes (a idéia da dupla hélice, expressa pelo autor). Opera, também, a passagem entre um espaço tátil (do registro à manipulação das imagens) e um espaço conceitual, que vai além do visual e alcança uma dimensão auto-reflexiva, mental. Como explica Nelson Brissac Peixoto (1993), o vídeo opera não apenas a passagem entre a pintura, a fotografia, o cinema, mas também entre a abstração e a figuração, o movimento e o repouso, o real e o imaginário, o passado e o presente, e, principalmente, entre a intuição e a reflexão. Longe de serem inocentes, essas janelas, espelhos e enquadramentos, explica Peixoto, fragmentam objetos e cenas e os *dispõem sob outras constelações*.

O vídeo opera também, para Christine Mello (2004), um diálogo entre campos de conhecimento, a comunicação e as artes, neste caso. Por isso, o dispositivo videográfico não se detém em um pensamento voltado para o próprio meio, sendo, nas palavras da autora, um recodificador de experiências. O vídeo está, assim, aberto às interações entre a arte e a vida, realizando uma troca entre o que é da ordem do real e o que é construção e representação. Por isso, em Dias & Riedweg, essa linguagem não se limitará a cumprir a função de registro ou a apresentar-se como pesquisa formal e técnica (estatuto de fetiche para Suely Rolnik). Ainda que a estética com que se apresenta ao espectador seja de cuidadoso acabamento (desenhos sobre os rostos dos adolescentes, enquadramento fechado nas mãos que bordam o ninho ao som dos depoimentos), o mais importante a ser percebido é como o vídeo é capaz de promover, em grande parte das obras de Mau-Wal, o compartilhamento e a potencialização de todas as experiências que se processam. É um documentário realizado coletivamente, capaz de integrar diferentes universos, dos registros das oficinas à recepção do produto final.

Indo além de uma arte social (uma arte socializante, como vimos em Duchamp), o dispositivo em Dias & Riedweg religa elos sociais perdidos. Não se trata de uma arte que cura, educa ou organiza, reflete Maurício Dias, mas de uma arte que promove estados de espírito que redefinem o estado das coisas: Ao final do vídeo documentário de *Question Marks*, os artistas escrevem:

Nós decidimos por questões. Estimular questões, fazer que estas questões importem. Fazer que as questões respondam. Fazer que elas requestionem, fazê-las serem ditas, fazê-las

repousar em silêncio, fazê-las serem sentidas, por quem as pergunte e por quem as escute e por quem não as escute, fazer as questões presentes para quem pergunta e para quem se pergunta, fazê-las circular dentro e fora daqui e de lá, fazer as questões irem e virem e irem de novo, fazer de cada questão um ponto de interrogação. Pontos de interrogação.⁵⁷

QUESTION MARKS TRATA DO PODER DA ARTE DE FAZER PERGUNTAS. ESSAS QUE, MAIS DO QUE NOS LEVAR A DAR RESPOSTAS, NOS ESTIMULAM A FAZER OUTRAS, SOBRE NÓS, SOBRE O OUTRO, SOBRE A VIDA. É ASSIM QUE, ATRAVESSANDO DIVERSAS FASES DA OBRA – DO REGISTRO DA VIVÊNCIA COMPARTILHADA DOS SUJEITOS COM OS ARTISTAS ÀS COMPLEXAS VIDEOINSTALAÇÕES QUE FINALIZAM E EXPÕEM O PROCESSO AOS ESPECTADORES – O DISPOSITIVO INCORPORA DIFERENTES REAÇÕES E INTEGRA UNIVERSOS DISTINTOS, FORMANDO UMA COMPLEXA E DENSA REDE DE SENTIDOS, DE UM ALTO VALOR DE TRANSVERSALIDADE. O OUTRO COMO PORTO DE CHEGADA.

⁵⁷ Este e todos os depoimentos dos presos que aparecem aqui, foram retirados do vídeo *Question Marks* (ver videografia).

4.2. Nem todo nome e nem toda experiência se traduzem

AO RETOMAR A DISCUSSÃO SOBRE O EQUILÍBRIO ENTRE A QUALIDADE ESTÉTICA E A RELEVÂNCIA POLÍTICA, CUJA OPOSIÇÃO WALTER BENJAMIN ESFORÇOU-SE POR SUPERAR, HAL FOSTER (2001) SUBSTITUI A NOÇÃO BENJAMINIANA DO *AUTOR COMO PRODUTOR* (TÍTULO DO ENSAIO EM QUESTÃO) PARA A DO *ARTISTA COMO ETNÓGRAFO*. DE ACORDO COM FOSTER, OS DILEMAS QUE BENJAMIM ENFRENTOU EM RELAÇÃO À ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA NAZISTA CONFIGURAM-SE HOJE PARA NÓS EM CORRESPONDÊNCIA À CAPITALIZAÇÃO DA CULTURA E À PRIVATIZAÇÃO DA SOCIEDADE. OUTROS PRESSUPOSTOS SÃO AINDA COMPARTILHADOS COM BENJAMIN: 1) O LUGAR DA TRANSFORMAÇÃO POLÍTICA É O LUGAR DA TRANSFORMAÇÃO ARTÍSTICA, OU VICE-VERSA; 2) O OUTRO SOCIAL DE BENJAMIN É PARA FOSTER O OUTRO CULTURAL ÉTNICO (O OPRIMIDO, O PÓS-COLONIAL, O SUBALTERNO, O SUBCULTURAL). PARA FOSTER, O ARTISTA CONTEMPORÂNEO É UM ETNÓGRAFO E SEU PRINCIPAL INTERESSE É A ALTERIDADE. VOLTANDO-SE DE MANEIRA MAIS CONTUNDENTE PARA O PROBLEMA DO REAL – COMO VIMOS EM FOSTER, BOURRIAUD E RANCIÈRE –, O ARTISTA OLHA PARA O MUNDO E DIALOGA COM ELE DA MANEIRA COMO O FAZ A ANTROPOLOGIA. TOMANDO COMO PRECEDENTE A ATRAÇÃO SURREALISTA PELO INCONSCIENTE PRIMITIVO (COM SEU POTENCIAL TRANSGRESSOR), FOSTER IRÁ DIFERENCIÁ-LA DO INTERESSE ATUAL POR ALGO QUE ELE CHAMARÁ DE UMA ALTERIDADE RADICAL DO OUTRO CULTURAL. TAL ALTERIDADE É DIFERENTE TANTO DE UM MODELO DO INCONSCIENTE (NO QUAL O OUTRO REPRESENTARIA UM “ENVOLTÓRIO DO EU”, SUA MELHOR PARTE) QUANTO DE UMA FANTASIA PRIMITIVISTA, QUE AFASTA A POLÍTICA E REDUZ A ALTERIDADE À IDENTIDADE, COMO EXPLICA O AUTOR:

EN OTRAS OCASIONES, SIN EMBARGO, LA FANTASÍA PRIMITIVISTA ES ABSORVIDA POR EL SUPUESTO REALISTA, DE MODO QUE AHORA SE SOSTIENE QUE EL OTRO ESTÁ *DAN LA VRAI*. LA VERSIÓN PRIMITIVISTA DEL SUPUESTO REALISTA, ESTA UBICACIÓN DE LA VERDAD POLÍTICA EN UN OTRO O EXTERIOR PROYECTADOS, TIENE EFECTOS

PROBLEMÁTICOS MÁS ALLÁ DE LA CODIFICACIÓN AUTOMÁTICA DE LA IDENTIDAD VIS-À-VIS LA ALTERIDAD ANTES SEÑALADA. EN PRIMER LUGAR, ESTE EXTERIOR NO ES OTRO EN NINGÚN SENTIDO SENCILLO. EN SEGUNDO LUGAR, ESTA UBICACIÓN DE LA POLÍTICA COMO EXTERIOR Y OTRA, COMO OPOSICIÓN TRANSCENDENTAL, PUEDE DISTRAER DE UNA POLÍTICA DEL AQUÍ Y EL AHORA, DE LA CONTESTACIÓN INMANENTE. (FOSTER, 2001, P. 181)

VINDA DE UM SUJEITO INDIVIDUAL EM DIREÇÃO AO OUTRO CULTURAL, ESSA BUSCA APRESENTA-SE AGORA DESVINCULADA DE UMA IDEALIZAÇÃO OU IDEOLOGIZAÇÃO DO OUTRO (COMO SE ESTE TIVESSE UM LUGAR PRIVILEGIADO NA HISTÓRIA) E DISTANCIA-SE DE UMA PRÁTICA NARCISISTA (COMO VIMOS EM CALLE), NA MEDIDA EM QUE O “EU” DO ARTISTA PODE SER VÍTIMA DE UMA AUTO-TRANSFORMAÇÃO EM CONSEQUÊNCIA DE UM DESLUMBRAMENTO OU COISA SEMELHANTE (O QUE DE FATO NÃO OCORRE EM DIAS & RIEDWEG). DAS VANGUARDAS – E SEU INTERESSE PELO PRIMITIVO, COMO COM O SURREALISMO – PASSANDO PELOS ANOS 60 – COM A MORTE DO SUJEITO HUMANISTA E A PENETRAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA NAS ESTRUTURAS PSÍQUICAS E NAS RELAÇÕES SOCIAIS – AOS TEMPOS ATUAIS, AS CONCEPÇÕES E OS DISCURSOS SOBRE O SUJEITO SOFRERAM MUITAS MUDANÇAS. ELE TERIA RETORNADO À POLÍTICA CULTURAL EM DIFERENTES SUBJETIVIDADES, SEXUALIDADES, ETNICIDADES E, SE ANTES VÍAMOS O OUTRO COMO EXÓTICO, AGORA O VEMOS COMO DIFERENÇA.

POR QUE TOMAR EMPRESTADOS OS MÉTODOS DA ANTROPOLOGIA? FOSTER ENUMERA ALGUNS MOTIVOS: 1) ELA É A CIÊNCIA DA ALTERIDADE; 2) SUA DISCIPLINA TEM COMO OBJETO DE ESTUDO A CULTURA); 3) A ETNOGRAFIA É CONTEXTUAL, E MUITOS ARTISTAS HOJE PRATICAM, INCLUSIVE, UMA ESPÉCIE DE TRABALHO DE CAMPO (COMO É O CASO DE CALLE E MAU-WAL); 4) A ANTROPOLOGIA ESTÁ RELACIONADA AO INTERDISCIPLINAR, VALOR SUPREMO DA ARTE E DA CRÍTICA CONTEMPORÂNEAS (NÃO À TOA ESTAMOS PROCURANDO POR UM LUGAR DE FRONTEIRA PARA DISCORRER SOBRE ESSAS QUESTÕES); E 5) A ANTROPOLOGIA PARECE SER AUTOCRÍTICA E AUTO-REFLEXIVA, COMO A ARTE. COMO RESULTADO DESSA NOVA FORMA DE OLHAR, SURGE UMA ESCRITA QUE VAI ALÉM DE UMA LEITURA ESPELHADA DO OUTRO E SE DEIXA CONTAMINAR PELAS INÚMERAS VOZES EM TODO O PROCESSO. FOSTER, NA BUSCA DE UM MODELO TEXTUAL PARA A CULTURA, ACOMPANHA O ANTROPÓLOGO JAMES CLIFFORD, PARA QUEM O ETNÓGRAFO TAMBÉM DEVE TER ALGO DE SURREALISTA, REINVENTOR E REAJUSTADOR DE REALIDADES. NESSE MODELO, A AUTORIDADE

ETNOGRÁFICA É DESAFIADA POR “PARADIGMAS DISCURSIVOS DE DIÁLOGO E POLIFONIA”, QUE PARECEM CONFUNDIR O SUJEITO REPRESENTADO, AQUELE QUE O REPRESENTA E O TEXTO-OBRA RESULTANTE. NÃO SERIA JUSTAMENTE ESTE O PAPEL DOS DISPOSITIVOS RELACIONAIS: O DE CONECTAR ESSAS TRÊS INSTÂNCIAS E, MAIS AINDA, O ESPECTADOR? ISSO SE DÁ NÃO APENAS NO MOMENTO DA RECEPÇÃO, MAS EM TODO O PROCESSO DA OBRA, QUE É REARRANJADA COM A ENUNCIÇÃO DE CADA FALA, DE CADA OUTRO.

O assistencialismo que Rancière critica pode não ser suficiente para compreender essa preocupação não apenas com o real, mas com as subjetividades. Esse outro cultural, de que fala Hal Foster, não diz somente daquele que pertence à outra cultura e, tampouco, está se referindo apenas a uma questão identitária. Se esse outro materializa-se também, como é o caso de Mau-Wal, no encontro com o oprimido, marginal, excluído, devemos pensar sobre o modo como esses sujeitos são capazes de afirmar alguma diferença, e não apenas de reproduzir modelos social ou artisticamente preestabelecidos (como critica Rancière). Como veremos a seguir, sua diferença está dada a ver não pela identidade ou individualidade, mas pela singularidade e subjetividade, cuja busca parece unir a dupla de artistas a Sophie Calle. O objetivo deste capítulo é compreender a maneira como esses três artistas procuram dar voz ao outro e aos processos de subjetivação, fazendo a sua prática artística atravessar a experiência ordinária.

Do lugar da vida cotidiana, ao qual todos, sem exceção, pertencem, o que há para ser resgatado, além das experiências que passam, diariamente, automaticamente? O que permanece e pode deixar rastros? Qual a face do sujeito que escapa ao olhar apressado e se dá a ver enquanto singularidade? Como resgatá-la, apreendê-la?

SOPHIE CALLE, MAURÍCIO DIAS E WALTER RIEDWEG TRABALHAM COM ESPELHOS.

MAS O QUE OBTÊM COMO REFLEXO NÃO COMUNICA UMA SUBJETIVIDADE ESTÁVEL, QUE PRESSUPÕE UMA AUTOCONSCIÊNCIA DE UM SUJEITO UNÍVOCO E PRONTA A TRANSFORMAR-SE EM IDENTIDADE. AO SE COLOCAREM NÃO DIANTE, MAS ENTRE O UNIVERSO DO OUTRO, FAZEM DE SUA ARTE UMA TRADUÇÃO CRIATIVA DE CERTAS EXPERIÊNCIAS DA VIDA E, NÃO SEM DESVIOS, NOS PERMITEM EXPERIMENTÁ-LAS TAMBÉM. ATRAVÉS DESSAS IMAGENS É REVELADA A DIFERENÇA, EMERGE O OUTRO, A ALTERIDADE. TESTEMUNHOS E BIOGRAFIAS

ABREM ESPAÇO PARA UMA HISTÓRIA QUE DEVE CONTAR-SE A SI MESMA⁵⁸, REVELANDO VERDADES FLUTUANTES, CHEIAS DE SIGNIFICAÇÃO. HISTÓRIAS ÍNTIMAS SÃO NARRADAS ATRAVÉS DE PALAVRAS, DOCUMENTOS, IMAGENS, GESTOS, SOMBRAS, FRAGMENTOS QUE ESPELHAM SUBJETIVIDADES MÚLTIPLAS, EM PROCESSO. PODERÁ TODA EXPERIÊNCIA SER TRADUZIDA?

VORACIDADE MÁXIMA FOI REALIZADA EM 2003 COM *CHAPEROS* (PALAVRA QUE DESIGNA OS MICHÊS, NA ESPANHA) IMIGRANTES EM BARCELONA. DIAS E RIEDWEG PROPUSERAM ENCONTROS ENCENADOS ENTRE UM DOS INTEGRANTES DA DUPLA E UM GAROTO DE PROGRAMA, EM QUARTOS BARATOS DE HOTEL, LUGARES ONDE ELES COSTUMAM TRABALHAR. TAIS ENCONTROS FORAM PAGOS, PELO PREÇO DA HORA DE TRABALHO DE CADA MICHÊ, E DURARAM O EQUIVALENTE À INTENSIDADE QUE FOSSE ALCANÇADA PELA NARRATIVA. “ELES SÃO TÃO ESTRANHOS. PAGAM O MESMO QUE OS MEUS CLIENTES, MAS NÃO QUEREM O MESMO QUE ELES. ELES APENAS QUEREM QUE EU LHES DIGA COISAS.” (DIAS & RIEDWEG, 2003, P. 185) – ESCRIVE ANTONIN⁵⁹, UM DOS PARTICIPANTES DO PROJETO.

ENTREVISTADO E ENTREVISTADOR VESTIRAM ROUPÃO BRANCO (TRAJE TÍPICO DAS SAUNAS DE SEXO, COMUNS EM BARCELONA) E O PRIMEIRO, ALÉM DESSA ROUPA, UMA MÁSCARA DE BORRACHA QUE VESTIA TODA A CABEÇA E REPRODUZIA O ROSTO DO ARTISTA QUE O ESTAVA ENTREVISTANDO. SENTAVAM-SE FRENTE A FRENTE NUMA CAMA, SITUADA ENTRE DOIS ESPELHOS PARALELOS. OS ENCONTROS FORAM FILMADOS DE ÂNGULOS DIVERSOS, DE MODO QUE AS IMAGENS RESULTARAM MULTIPLICADAS POR UM JOGO DE REFLEXOS, BRINCANDO COM AS IDENTIFICAÇÕES. O JOGO DE ESPELHOS QUASE DESAUTORIZA DELIMITAÇÕES, QUEM É ENTREVISTADOR, QUEM É O ENTREVISTADO. NA SALA DE EXPOSIÇÕES, O ESPECTADOR INTEGRA O JOGO, JÁ QUE PROJEÇÕES E ESPELHOS PARALELOS ESTÃO PRESENTES TAMBÉM NA VIDEOINSTALAÇÃO.

A máscara confeccionada a partir do rosto dos artistas funcionou como um empréstimo de identidade: a partir dali emergiria outra, outras. De acordo com os artistas, não eram apenas os *chaperos* que precisavam esconder-se, mas seus clientes. Para Dias e Riedweg, o trabalho revela o conflito entre as economias financeira e

⁵⁸ Assim observou Deleuze a respeito das potências do falso no cinema da imagem-tempo.

⁵⁹ Os nomes que constam nos depoimentos são, como no catálogo da exposição, fictícios.

afetiva, pois encontram-se em jogo a satisfação de duas urgências, a dos michês e a dos clientes, as necessidades sexuais e financeiras de ambos, o desejo e o poder (DIAS & RIEDWEG, 2003). Em ambos os grupos há, nesse sentido, a criação de uma espécie de vida dupla, daí a força simbólica da máscara. Carlos, um *chapero*, reforça a ambiguidade das posições quando questionado sobre como teria se iniciado na profissão: “Senti que era um *chapero*. E me senti feliz. Foi como eu comecei a fazer isso. Foi como eu realizei meu mais profundo e secreto desejo pelo poder” (DIAS & RIEDWEG, 2003, p. 205).

Ao utilizar a máscara como um elemento questionador da identidade, Dias & Riedweg abrem espaço para um elemento importante que está presente na maioria de suas obras: o questionamento da autoria e a ficcionalização do real. Lançam mão de recursos teatrais de encenação para dinamizar e potencializar a capacidade de fala dos sujeitos com quem compartilham as experiências, como se os fizessem representar seus próprios papéis. Se para Herman Parret (1997), as nossas próprias enunciações possuem uma natureza metafórica e figurativa (traduzidas pela imagem da teatralização, como vimos), para Paul Zumthor (2000), a capacidade de transfigurar o lugar comum só será possível se se puder reconhecer determinada intencionalidade, que funda um lugar cênico, de ficcionalização. Zumthor refere-se a uma teatralidade performancial, que permite ao sujeito (espectador ou participante do processo da obra, no caso de *Voracidade Máxima*) identificar um outro espaço, diferente do seu. É a partir de uma certa ruptura com o real que se instala a fissura pela qual se introduz a alteridade, a identificação de um outro espaço.

Para além da força simbólica e ficcionalizante da máscara ou do jogo de espelhos na sala de exposição, o dispositivo de *Voracidade Máxima* está configurado de maneira ainda mais complexa, gerando dois tipos de relatos em seu processo. Um deles é o registro das entrevistas, que estão presentes em um DVD interativo, que permite ao espectador escolher qual depoimento quer escutar. Esse DVD integra, além da videoinstalação, o catálogo da exposição em Barcelona (que foi também uma retrospectiva dos artistas). Nesse catálogo, encontramos os outros relatos: onze textos – supostamente assinados pelos *chaperos* – sobre a experiência com Dias & Riedweg. O contato com essa edição não nos permite, a princípio, saber que esses textos, na verdade, compõem um outro trabalho, uma espécie de livro de artista, que agrega também doze fotografias de *Voracidade Máxima*. A partir da personalidade e do que escutavam dos michês, Maurício e Walter escreveram eles mesmos esses depoimentos

(como é o caso, aliás, das duas falas que já citamos aqui), um em cada dia de gravação, produzindo um diário do processo. Este foi editado com o título *Diário de VM*, com tiragem de dez exemplares, assinados pelos artistas. Apesar de não integrarem a videoinstalação *Voracidade Máxima*, estes depoimentos foram comercializados como objetos de arte e publicados, como dissemos, no catálogo da exposição dos artistas em Barcelona.

MAIS UMA VEZ ATESTAMOS O PAPEL DO DISPOSITIVO NA OBRA DESSES ARTISTAS: COMPLEXIFICAR A EXPERIÊNCIA, EMBARALHANDO AS POSSIBILIDADES DE RECONHECIMENTO E DISTINÇÃO DO JOGO DAS IDENTIDADES. QUEM FALA EM VORACIDADE MÁXIMA? QUANDO OS ARTISTAS EMPRESTAM SUAS IDENTIDADES AO MICHÊS NÃO ESTARIAM, EM CONTRAPARTIDA, TOMANDO DELES ALGO EMPRESTADO? NÃO APENAS OS MICHÊS SE FANTASIAM DE MAURÍCIO E WALTER, MAS TAMBÉM OS ARTISTAS DISFARÇAM-SE DE MICHÊS, INCORPORANDO, INCLUSIVE, SUAS FALAS. CONTAMINAÇÃO E ATRAVESSAMENTO RECÍPROCOS: PODERIA A EXPERIÊNCIA SER TRADUZIDA APENAS POR UM DOS ELEMENTOS DO DISPOSITIVO? MAURÍCIO DIAS EXPLICA:

(...) todo o material poético bruto, o contexto, vem das pessoas participantes, quase sempre de suas biografias e/ou às vezes (Veneza por exemplo⁶⁰) de suas imaginações, seus mundos fictícios e interiores. Tampouco nos interessa saber se o que nos é dito é verdade, desde que seja o que aquela pessoa acredita. O mundo interior e exterior de cada um para a abordagem de nosso trabalho é igualmente interessante. Mesmo que no campo formal (como por exemplo, as edições dos vídeos, as estratégias e conceitos para cada projeto e também no caso específico destes textos) haja uma liberdade formal maior de nossa parte (representação) sobre o trabalho, ainda assim resta muita coisa dos participantes no conteúdo (interação).⁶¹

AQUI PODEMOS RETOMAR FOSTER, QUANDO DIZ DO PODER DA ARTE DE REINVENTAR E REAJUSTAR REALIDADES. NESSA OBRA, ESTÃO MISTURADOS OS LUGARES DE ENUNCIÇÃO. OU AINDA LEMBRAR DE GILLES DELEUZE (1990), PARA QUEM NÃO SERÁ POSSÍVEL ALCANÇAR A VERDADE NA PINTURA, NO CINEMA E,

⁶⁰ Maurício refere-se à obra Tutti Veneziani, realizada para a 48ª Bienal de Veneza. Nessa obra, trinta e seis venezianos se dispuseram a ser filmados durante um momento em que estivessem trocando de roupa. O objetivo era que, nessa cidade, que é alvo de idealização dos turistas, os habitantes se mostrassem em um momento banal de suas rotinas. Complementarmente, foram convidados a imaginar e descrever como morreram, em uma referência, de acordo com os artistas, à idéia de morte que assombra a cidade com as inundações.

⁶¹ Trecho da entrevista que realizamos com Maurício Dias via e-mail.

TAMPOUCO, NA VIDA. PARA DELEUZE, AS IMAGENS NÃO DEVEM ASPIRAR À VERDADE, DEVEM ABRIR MÃO DE UMA “PRETENSÃO DE VERDADE”, PARA MOSTRAR E CRIAR UNIVERSOS LÍRICOS E DE ALTERIDADE. O DISPOSITIVO DE *VORACIDADE MÁXIMA* NÃO AGE ATRAVÉS DE UMA FALSIFICAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS, MAS REVELA, PARAFRASEANDO DELEUZE, UM NOVO ESTATUTO DA NARRAÇÃO, ESSENCIALMENTE FALSIFICANTE. O FALSO É APRESENTADO COMO POTÊNCIA ARTÍSTICA, CRIADORA. TOMÁ-LO COMO POTÊNCIA É, PARA DELEUZE, PERDER A CAPACIDADE DE DISTINÇÃO ENTRE O *EU* E O *OUTRO*, QUE SERIAM DE “IRREDUTÍVEL MULTIPLICIDADE”. “PROCURAMOS OUTRA REFLEXÃO DE NÓS, DE NOSSA EXISTÊNCIA, DE NOSSA VIDA NO OUTRO”, DIZEM MAURÍCIO E WALTER (2002). “PENSO QUE É MUITO DIVERTIDO, EU SEI O QUE ESSES DOIS QUEREM. SOU UM ARTISTA TAMBÉM” (DIAS & RIEDWEG, 2003, P. 208). AINDA QUE NOS TENHA SIDO PERMITIDO SABER QUE ESSE DEPOIMENTO NÃO FOI ESCRITO POR PEDRO, QUE O ASSINA, É INTERESSANTE A MANEIRA COMO OS CONTEÚDOS SÃO RESSIGNIFICADOS PELOS ARTISTAS, CUJAS FALAS EFETIVAMENTE TRADUZEM VERDADES QUE, CAMUFLADAS OU NÃO, FORMAM MÚLTIPLAS CAMADAS DE PERCEPÇÃO DO MUNDO⁶².

NAS ENTREVISTAS, A DUPLA FEZ PERGUNTAS RELATIVAS AO PAÍS DE ORIGEM DOS MICHÊS, QUE SÃO EM GRANDE PARTE IMIGRANTES EM BARCELONA, E TAMBÉM SOBRE SUAS VIDAS. PERGUNTAS SIMPLES COMPUSERAM UMA CONVERSA TRIVIAL: *O QUE VOCÊ OFERECE? QUANTO É SUFICIENTE PARA VOCÊ? COMO FOI A SUA PRIMEIRA VEZ? COMO DESCOBRIU A SUA SEXUALIDADE? O QUE É O AMOR PARA VOCÊ? HÁ ALGO QUE NÃO TENHA DITO QUE QUEIRA DIZER?* UM AMBIENTE DE ABSOLUTA INTIMIDADE É CONSTRUÍDO (OS ROUPÕES DE BANHO SE AFROUXAM, RECLINAM-SE CADA VEZ MAIS NA CAMA, SEUS CORPOS SE ENCOSTAM, DIVIDEM UM CIGARRO) E PROPICIA UMA CONVERSA QUASE CASUAL. DAÍ RESULTARAM IMAGENS: DE DEDOS GASTOS, BOCAS, PEITOS EM CLOSE, PAISAGENS ABSTRATAS DE PELE, QUE COMPÕEM O REGISTRO VIDEOGRÁFICO DO PROCESSO⁶³. SURGEM TAMBÉM RESPOSTAS DE QUEM PARECIA SE SURPREENDER

⁶² Assim, a partir daqui, passaremos a utilizar os dois tipos de depoimentos de maneira indiscriminada, incorporando na nossa análise a estratégia de indiferenciação utilizada pelos artistas. Para que o leitor possa distingui-los, os depoimentos que pertencem ao *Diário de VM* serão identificados com os nomes fictícios dados por Dias e Riedweg, enquanto os outros estarão relacionados à entrevista ou serão mantidos no anonimato, já que, nas gravações, foram, em sua maioria, omitidos.

⁶³ Como a maioria dos michês são imigrantes, os artistas comentam no catálogo da exposição que as imagens de partes do corpo dos entrevistados em close compõem uma espécie de geografia do mundo na geografia dos corpos. “Aqui o pênis mostra o caminho – para quem o compra e quem o vende”, interpretam. (DIAS & RIEDWEG, 2003, p. 170)

COM A TRIVIALIDADE DAS PERGUNTAS: A AFIRMAÇÃO DA DIFERENÇA E DA INDEPENDÊNCIA, O ASCO CONTRAPOSTO OU JUSTAPOSTO AO PRAZER, A BELEZA ESCAMOTEADA PELA NECESSIDADE. “IRIA PARA A CAMA DE GRAÇA SE NÃO PRECISASSE DE DINHEIRO” – DIZ UM DOS PARTICIPANTES. ADRIANO, ANDRÉS, ANTONIN, MIGUEL, CRISTIAN, ALEX, DANI, JEAN, JORGE LUIZ, CARLOS, PEDRO: NEM TODO NOME SE TRADUZ, DIZEM OS ARTISTAS⁶⁴. “EU NÃO SEI O QUE ISSO SIGNIFICA”, ESCREVEM OS ARTISTAS, TOMANDO A VOZ DE ANTONIN, “MAS ENTENDO QUE O QUE ELES ESTÃO PROCURANDO É ALGO COMO EU ESTOU TENTANDO VER, MESMO SEM SER CAPAZ DE NOMEÁ-LO” (DIAS & RIEDWEG, 2003, P. 185). MAIS DO QUE A RELAÇÃO DE PODER ENTRE OS MICHÊS E SEUS CLIENTES, ESSAS CONVERSAS TERMINAM POR REVELAR ALGO SOBRE A SUBJETIVIDADE QUE EXTRAPOLA O PLANO IDENTITÁRIO. “CREIO NO AMOR, SOU MUITO ROMÂNTICO – REVELA UM *CHAPERO* NA ENTREVISTA – (...) BUSQUEI UMA VIDA NOVA, DIFERENTE, PORQUE SOU GAY, PARA VIVER SÓ, VIVER MINHA INDEPENDÊNCIA. É DURO, MAS É BONITO TAMBÉM.” SÃO MÚLTIPLOS OS MUNDOS INTERIORES AOS QUAIS PERTENCEM ESSES SUJEITOS, E MÚLTIPLAS AS CONFIGURAÇÕES ASSUMIDAS POR UMA VIDA. GIORGIO AGAMBEM (1993), EM *A COMUNIDADE QUE VEM*, BUSCA ESSA SUBJETIVIDADE INEFÁVEL NA FIGURA DO *UM QUALQUER*, AQUELE QUE DEVE SER DIFERENCIADO DE QUALQUER UM. PASSÍVEL DE TER RECONHECIDAS AS SUAS PARTICULARIDADES, O SUJEITO É DESVIADO DE SUA SINGULARIDADE PELO PREÇO DE PERTENCER A UMA COMUNIDADE. SUA IDENTIDADE PODE SER FACILMENTE CAPTURADA PELA MÍDIA E ELE PASSA A SER (MAIS) UM EXEMPLAR DE UM CONJUNTO, NO MEIO DO QUAL SE PERDE, EM MEIO A TANTAS DENOMINAÇÕES COMUNS QUE NÃO ALCANÇAM SUA EXISTÊNCIA SINGULAR, DE “ÍNTIMA IMPROPRIEDADE”.

QUALQUER É A FIGURA DA SINGULARIDADE PURA. A SINGULARIDADE QUALQUER NÃO TEM IDENTIDADE, NÃO É DETERMINADA A UM CONCEITO, MAS TAMPOUCO É SIMPLEMENTE INDETERMINADA; ELA É DETERMINADA APENAS ATRAVÉS DA SUA RELAÇÃO COM UMA IDÉIA, ISTO É, COM A TOTALIDADE DAS SUAS POSSIBILIDADES. (...) ELA [A SINGULARIDADE] PERTENCE A UM TODO, MAS SEM QUE ESTA PERTENÇA POSSA SER REPRESENTADA POR UMA CONDIÇÃO REAL: A PERTENÇA, O SER-TAL, É AQUI

⁶⁴ Em palestra proferida no Instituto Itaú Cultural (Emoção artificial, 5/7/2004, São Paulo), os artistas fizeram uma bela apresentação de suas propostas, que começava com uma extensa lista de nomes e cidades, seguida da frase que ajuda a dar nome ao nosso subcapítulo: nem todo nome se traduz.

APENAS RELAÇÃO COM UMA TOTALIDADE VAZIA E INDETERMINADA. (AGAMBEN, 2000, P. 53)

A figura do *um qualquer*, esse que a identidade não consegue capturar, é mesmo de definição fugidia. Para Jean-Luc Nancy (2003) – que adota a terminologia *algum* (*quelqu'un*, que pode significar tanto algum quanto alguém) –, ele é único e inimitável, mas ao mesmo tempo idêntico, porque sua singularidade é de existência fugidia. Ele está sempre por vir, é a potencialidade de qualquer um. Sabemos que não se trata de um particular, pois ter uma particularidade é ter uma propriedade, o que nos faz pertencer a determinada classe, nos faz exemplares de um conjunto. A comunidade está posta em crise, já que não pode se reduzir à forma com que a mídia esteriotipa e encaixa os sujeitos em propriedades e expectativas. Guattari e Rolnik explicam essa distinção entre singularidade e identidade, que nos ajuda a compreender também a perspectiva de Foster, quando nos previne para o problema de se reduzir a alteridade à identidade:

IDENTIDADE E SINGULARIDADE SÃO DUAS COISAS COMPLETAMENTE DIFERENTES. A SINGULARIDADE É UM CONCEITO EXISTENCIAL; JÁ A IDENTIDADE É UM CONCEITO DE REFERENCIAÇÃO, DE CIRCUNSCRIÇÃO DA REALIDADE A QUADROS DE REFERÊNCIA, QUADROS ESSES QUE PODEM SER IMAGINÁRIOS. (...) EM OUTRAS PALAVRAS, A IDENTIDADE É AQUILO QUE FAZ PASSAR A SINGULARIDADE DE DIFERENTES MANEIRAS DE EXISTIR POR UM SÓ E MESMO QUADRO DE REFERÊNCIA IDENTIFICÁVEL. (GUATTARI & ROLNIK, 2000, P. 68-69)

PARA AGAMBEN, AS SINGULARIDADES PODEM CONSTITUIR UMA COMUNIDADE SEM REIVINDICAR UMA IDENTIDADE. O AUTOR FALA DE UMA COMUNIDADE “ABSOLUTAMENTE NÃO REPRESENTÁVEL”, SEM REPRESENTANTE NEM REPRESENTAÇÃO POSSÍVEL. E ESSE ESPAÇO – O LUGAR PRÓPRIO DO AMOR, DIZ O AUTOR – É “UM LUGAR VAZIO EM QUE CADA UM SE PODE MOVER LIVREMENTE”, DENTRO DO QUAL O SER QUALQUER ESTABELECE UMA RELAÇÃO ORIGINAL COM O DESEJO.

Para Suely Rolnik (2003), existe uma barreira imaginária que segrega os habitantes dos mundos perseguidos por Dias e Riedweg. Sua consistência e existência é encoberta por identidades-estigma⁶⁵, “imagens fantasmagóricas” que tentam

⁶⁵ Rolnik diz que se estabelecem cartografias de cores de pele, estilos de vida, códigos de comportamento, classes de consumo, línguas, sotaques, faixas de frequência cultural, etc.

representar os indivíduos para um mundo que não lhes pertenceria. Uma miséria material é confundida, de acordo com a autora, com uma miséria subjetiva e existencial, o que coloca em contraste dois tipos de subjetividades: as subjetividades-lixo (daqueles que, estigmatizados, tem tolhida a sua “potência de existir”) e as subjetividades-luxo (daqueles que olham e, por se sentirem pertencentes a uma classe, separam, classificam).

Do lado dos michês, os rostos-identidade encobertos os liberta de sua própria identificação com a imagem de subjetividade-lixo que eles tendem a assumir de forma submissa e/ou agressiva na relação com seus interlocutores, pertencentes ao idealizado e/ou odiado mundo do luxo. A possibilidade de deslocar-se deste lugar cria as condições para que uma fala viva ganhe corpo. Do lado do cliente/artista e, posteriormente, do espectador, escutar os *chaperos* sem a interferência visual destes signos parece inaugurar uma escuta de outra natureza: é todo um universo que se desvenda com seu viço e sua riqueza própria, seus conflitos e suas angústias e, junto com isso, desvenda-se inevitavelmente a pobreza a que é reduzido este mesmo universo quando apreendido por meio da imagem identitária a ele associada. (ROLNIK, 2003, p. 224)

“MINHA BOCA TORNA-SE TÃO SECA QUE EU NÃO CONSIGO FECHÁ-LA QUANDO TOMO HORMÔNIOS. MAS É ISSO QUE ME FAZ BONITO AOS OLHOS DE MEUS CLIENTES, E OS OLHOS DOS MEUS CLIENTES SÃO O ÚNICO ESPELHO QUE REALMENTE IMPORTA NO FIM DO MÊS AQUI. ESSE É O ÚNICO REFLEXO DA MINHA VIDA AGORA” (DIAS & RIEDWEG, 2003, P. 181). SE ADRIANO, NUM PRIMEIRO MOMENTO, CONFIRMA A SUA CONDIÇÃO E SUJEIÇÃO À SUBJETIVIDADE-LIXO, DEIXA EM ABERTO AO FIM DE SEU DEPOIMENTO AQUILO QUE PARECE PODER REDIMI-LO: “TODO O RESTO, NÃO IMPORTA QUÃO PROFUNDO E VERDADEIRO SEJA, SÓ EXISTE NA MINHA MEMÓRIA. NELA, A VIDA É UMA COISA, AQUI É OUTRA.” (DIAS & RIEDWEG, 2003, P. 181). EM ADRIANO, HABITA UMA OUTRA VIDA, QUE NÃO PODE SER RESUMIDA POR SUA CONDIÇÃO ATUAL, AINDA QUE ESTE SEJA POR MUITO TEMPO O SEU LUGAR. “QUEM SE ENTREGA É O *CHAPERO*, NÃO SOU EU” – DIZ UM OUTRO RAPAÇ. A ENCENAÇÃO É DE FATO UM MECANISMO QUE O *CHAPERO* DEVE SABER OPERAR, EXPLICA EM SEGUIDA. OU, ENTÃO, EM PEDRO, QUE PROJETA SEUS SONHOS ALI MESMO EM SEU LUGAR: “SOU UM HOMEM MODERNO E PRECISEI DEIXAR MINHA CASA, PARA VIAJAR, PARA IR LONGE. LONGE É O LUGAR QUE EU SEMPRE PROCUREI. LONGE É O LUGAR

ONDE EU POUCO A POUCO PROCURO CONHECER-ME. E EU AINDA ESTOU LONGE DE MIM; MAS É LONGE QUE EU VOU ME ENCONTRAR. MUITO LONGE...” (DIAS & RIEDWEG, 2003, P. 181)

PETER PELBART (2003) DIZ DE UMA INSIGNIFICÂNCIA, UM ANONIMATO, UMA SEPARAÇÃO E ESTRANHEZA QUE SÃO MAIS DO QUE CIRCUNSTÂNCIAS POÉTICAS (O HOMEM SEM QUALIDADES DE MUSIL) OU EXISTENCIAIS, MAS UMA DETERMINADA FORMA DE RESISTÊNCIA⁶⁶, AINDA QUE NÃO ESTEJA VINCULADA A UMA UTOPIA. TRATA-SE DE UMA POTÊNCIA INCLUSIVE DE NÃO SER – “A LIBERDADE HORRÍVEL DE NÃO SER” (LISPECTOR, 1999), COMO EM BARTEBLY, DE MELVILLE. PARA O AUTOR, “A COMUNIDADE NUNCA EXISTIU”, ELA “É O QUE NOS ACONTECE”, É “O COMPARTILHAMENTO DE UMA SEPARAÇÃO DADA PELA SINGULARIDADE”, É “FEITA DOS SERES SINGULARES E SEUS ENCONTROS”.

É mesmo a estratégia do encontro que confere força maior aos trabalhos de Dias & Riedweg, mas não a partir de pressupostos acerca da identidade a serem confirmados ou de apontamentos que dão a ver a diferença por si só. Para os artistas, o ato de nomear é um pressuposto poético, e os nomes só existem quando questionados, como circunstâncias⁶⁷. É somente e através do encontro, da conversa, ali naquele momento, em que o outro dá a ver não a sua peculiaridade, mas a sua singularidade, que a vida comum configura-se como potência. “Sou apenas um rapaz normal, *for fuck’s sake*. Só porque sou um garoto de aluguel não significa que eu não seja normal. Minha vida é normal porque eu só conheço esta vida.” Assim Jean mostra o caminho para dialogar com sua subjetividade: uma vida⁶⁸. “Conta-me tua história” – solicita Walter Riedweg.

Em virtude do contato que manteve com Sophie Calle nos anos em que morou em Paris, o escritor Paul Auster fez dela a personagem Maria, em seu livro *Leviatã*. Tal apropriação, porém, não deve ser vista apenas como uma homenagem ou uma simples inspiração em um personagem da vida real, mas possibilita pensar (ainda que

⁶⁶ Esta resistência está ligada basicamente à sua irrepresentabilidade, que, para o autor, o Estado não pode tolerar: um outro que o recusa e não é o seu espelho, que não assume uma formação reconhecível.

⁶⁷ Palestra proferida no Instituto Itaú Cultural (Emoção artificial, 5/7/2004, São Paulo)

⁶⁸ Agamben, em texto que compõe a coletânea organizada por Éric Alliez sobre Deleuze, explica a expressão *une vie*, como o que “exprime essa determinabilidade transcendental da imanência como vida singular, sua natureza absolutamente virtual e o seu definir-se somente através da virtualidade” (AGAMBEN, 2000, p. 173).

de maneira um pouco distinta da obra de Mau-Wal) sobre esse deslimite entre realidade e ficção que perpassa as obras tanto do escritor quanto da artista. Sophie, ao mesmo tempo em que se torna personagem de uma ficção e tem suas vivências descritas de maneira literária, mistura, na própria execução de suas ações, a realidade com a ficção. Em seus relatos, faz elucidações que ultrapassam o que realmente aconteceu, não apenas através da interpretação ou da imaginação, mas acrescentando aos fatos (sem nos avisar previamente) detalhes que não ocorreram, que são, para ela, “mentiras devido à frustração” (CLOT, 1996, p. 20).

Leviatã plantou as sementes de uma parceria inusitada. Se Auster doa veracidade ao seu romance, ao fazer de Sophie sua personagem, a artista realiza movimento inverso, apropriando-se do romance de Paul Auster como um jogo e fazendo sua “mistura particular de realidade e ficção”. Num primeiro momento, executa duas das obras que Auster havia inventado para Maria, *Cromatic Diet* e *B, C & W*. Depois, solicita ao escritor que elabore outra obra especificamente para ela executar, ou, como escreve Sophie, que crie um personagem para ela representar⁶⁹. O escritor alerta Sophie de que não se responsabilizará pelos imprevistos que acontecerem – certamente atento aos riscos (reais ou inventados) de obras como *The Striptease*⁷⁰ ou *Adress book* –, mas aceita o desafio. Assim nasce a obra *Gotham Handbook*, “Instruções pessoais a Sophie Calle em ‘Como improvisar a vida na cidade de Nova Iorque’ (porque ela pediu)”⁷¹.

São quatro as instruções cifradas dadas por Auster em seu projeto para tornar a vida em Nova Iorque mais agradável: *Sorrir; conversar com estranhos; mendigos e desabrigados; cultivar um lugar*. O resultado da operação: 125 sorrisos *versus* 72 recusas; 22 sanduíches aceitos *versus* 10 recusas; 8 pacotes de cigarro aceitos *versus* 0 recusas; 154 minutos de conversa. O processo que gerou efeitos tão simplórios e desinteressados aconteceu nas ruas de Nova Iorque e nos entornos de uma cabine telefônica da cidade, decorada e ocupada por Sophie à sua maneira, como uma casa,

⁶⁹ O livro *Double Game* é outro dos resultados da parceria. Rico em detalhes, reúne várias imagens e relatos das obras de Calle que estiveram em interseção com o livro de Paul Auster, ou seja, as que ele descreveu para Maria, as que inventou para Sophie e *Gotham Handbook*, encomendada pela artista. Além disso, há um *fac-simile* das páginas de *Leviatã* que se referem a Maria, nas quais Sophie realiza marcações em caneta vermelha apontando o que de fato aconteceu e o que seria fruto de “muita imaginação” do autor.

⁷⁰ Esta obra, a que já nos referimos no capítulo 3, termina de uma maneira um pouco desagradável para Sophie, que apanha de uma colega para quem não queria ceder um assento no camarim.

⁷¹ Todos os relatos referentes à obra *The Gotham Handbook* foram extraídos do livro *Double Game* (CALLE & AUSTER, 1999) e foram traduzidos por nós.

com flores, retratos, cadeira, frutas, quadro de avisos, jornais, refrigerantes, cigarros e outros objetos que poderiam atrair os visitantes. Afixado na fachada, um convite (quase uma ordem): aprecie! Seguindo (em suas palavras) quase que burocraticamente as instruções, a artista abordou pessoas (as quais chegou a chamar ironicamente de clientes), cambiou sorrisos e falas, colheu afetos e indiferença. Tudo devidamente computabilizado.

Mas não é exclusivamente através de uma experimentação de si – identificada em obras como *O detetive* ou *Suíte Veneziana*, nas quais a artista ocupa lugar central e faz participar de seu jogo pessoas que dele não têm conhecimento – que Sophie Calle efetivará seus projetos. Busca também a subjetividade a partir de encontros e conversas com outros sujeitos⁷², como podemos ver em obras como *The Blind*, *The Sleepers* e nesta. À maneira de um livro de auto-ajuda ou dos doze passos para a recuperação dos Alcoólatras Anônimos (como observou Sophie), as cinco folhas datilografadas entregues por Auster detalhavam, com meticulosidade e ironia, o que deveria ser feito e as estratégias para consegui-lo. Para a instrução “Sorrir”, Auster solicita:

Sorria quando a situação não estiver favorável para isso. (...) Sorria para estranhos na rua. Nova Iorque pode ser perigoso, então você deve ter cuidado. (...) No entanto, sorria sempre que for possível para pessoas que você não conhece. (...) Veja se alguém sorri de volta para você. Tenha conhecimento do número de sorrisos que você recebe a cada dia. Não fique desapontado se as pessoas não sorrirem para você. Considere cada sorriso que você receber como um presente valioso. (CALLE & AUSTER, 1999, p. 239)

Para “Falar com estranhos”, mais indicações:

Haverá pessoas que falarão com você após você sorrir para elas. Você deve estar preparada para comentários lisonjeiros. (...) Tente manter a conversação o máximo que puder. Não importa sobre o que você está conversando. O importante é entregar-se e ver se algum tipo de contato genuíno é feito. (...) Se sentir que faltam coisas para dizer, lance mão do assunto do clima⁷³. (...) Quanto mais você insistir no trato

⁷² Em um dos dias da operação, inclusive, solicita a um escritor de um livro sobre boas maneiras, identificado como D., para ocupar seu lugar e fazer o relato da experiência. “Recebi três pequenos sorrisos, mas eles são de boa qualidade” – escreve D.

⁷³ De fato, as considerações meteorológicas permeiam tanto as propostas de Paul Auster quanto os relatos de Calle e reforçam o tom de ironia de suas narrativas. Auster justifica a indicação como uma

com as pessoas, melhor moral terá a cidade. (CALLE & AUSTER, 1999, p. 239-40)

Para “Mendigos e Desabrigados”, Paul Auster solicita atos de caridade como um exercício para observação da alteridade. “Não estou pedindo para você reinventar o mundo. Só quero que você preste atenção nele, pense nas coisas que estão em sua volta mais do que em você. (...) Agir é necessário, não importa quão pequenos e impossíveis pareçam nossos gestos” (CALLE & AUSTER, 1999, p. 241). As instruções são complementadas com a recomendação de que a artista distribua cigarros e sanduíches, materiais estratégicos que servem não apenas para agradar, mas para interpelar o outro. “O bom senso diz que os cigarros fazem mal à saúde, mas o que ele se recusa a dizer é que eles trazem conforto às pessoas que o fumam” (CALLE & AUSTER, 1999, p. 241).

A última cláusula – “Cultivar um lugar” – poderia envolver todas as outras, já que a cabine telefônica serviria de pretexto para as conversações. Sophie deveria freqüentá-la durante alguns dias sempre no mesmo horário, tirar fotografias, fazer anotações⁷⁴.

As pessoas não são as únicas negligenciadas em Nova Iorque. As coisas também são. (...) Preste atenção às coisas em volta de você e verá que nas proximidades algo está abandonado. (...) Tome esse lugar como de sua responsabilidade. Mantenha-o limpo. Embeleze-o. Pense nele como se fosse uma extensão de você, como parte da sua identidade. (CALLE & AUSTER, 1999, p. 242)

Encomendado o desafio, restava a Sophie cumpri-lo. A artista dividiu as tarefas em duas etapas, tal como podemos ler nos seus relatos: “cabine telefônica” e “conversas, sorrisos, comida e cigarros”. Nos dias 21 a 27 de setembro de 1994, freqüentou a cabine, situada na esquina das ruas Greenwich e Harrison, sempre no

estratégia para o caso de faltar assunto: “O tempo é o grande nivelador. Não há nada que alguém possa fazer a respeito dele, e ele afeta todos nós da mesma maneira – ricos e pobres, brancos e negros, saudáveis e doentes. O tempo não faz distinções. Quando está chovendo para você, está chovendo para mim” (CALLE & AUSTER, 1999, p. 240). Sophie, por sua vez, mantendo sua determinação em seguir burocraticamente as propostas do escritor, pesquisa e amplia seu vocabulário relativo à meteorologia e relata diariamente as características climáticas em Nova Iorque, ainda que, algumas vezes, abra mão da estratégia. “Sorri, mas não iniciei a conversa sobre o clima.”

⁷⁴ Nota-se que esta instrução remete ao filme *Cortina de Fumaça (Smoke)*, para o qual Auster fez o roteiro, no ano seguinte. No filme, o personagem principal, que também mora em Nova Iorque, fotografa diariamente, sempre a partir do mesmo ângulo, o ponto de vista da porta da tabacaria da qual é proprietário.

mesmo horário. Era uma cabine dupla, e a artista escolheu a da direita. Diariamente ela substituiu materiais que haviam sido levados, gravou e contabilizou as conversas ao telefone, as quais transcreveu, da mesma forma que o fez com as conversas que manteve nas redondezas da cabine e com suas impressões sobre os fatos. Nessa tarefa, manteve uma postura mais passiva, esperando que os “visitantes” viessem conversar com ela, tampouco assumindo a autoria da intervenção. Afixou também um papel, que era diariamente substituído por outro em branco, no qual as pessoas que por ali estivessem pudessem deixar seus comentários. “Querido hóspede. Obrigado por ter escolhido esta cabine telefônica. Suas sugestões nos ajudarão a assegurar o padrão que você espera e merece” – indicava ironicamente a folha.

Nas demais ações, Sophie passeou pelas ruas da cidade e interpelou os passantes, ainda que apenas com sorrisos. Para a instrução “sorrir”, a artista relata que não lhe custou muito treinamento, por ser algo que ela possuía prática em fazer. Os sorrisos retribuídos eram motivo para Sophie iniciar uma conversa: “Sorri quatorze vezes, sem efeito. Por último, um homem de terno e bem vestido me sorriu de volta. Perguntei: ‘No que você está pensando?’.” Os sorrisos não retribuídos são tratados com ironia em seu relato: “Senti-me como se tivesse sido esbofetada”.

No que concerne à instrução “falar com estranhos”, Sophie relata que, mesmo sem possuir o hábito de cumprimentar as pessoas, tentou algumas fórmulas: “Adorei ter uma conversa contigo, espero ter o prazer novamente”; “foi interessante nossa conversa, temos que estar juntos de novo”; “obrigada pelo momento agradável que passamos juntos”; “continue sendo simplesmente você mesmo, seu sorriso torna melhor o dia” (para este último a artista conta que teria feito um grande esforço). (CALLE & AUSTER, 2003, p. 274)

No filme *Bom dia França*, de Manuel Poirier (França, 1997), os dois protagonistas jogam um jogo que consiste apenas em cumprimentar as pessoas. Sentados em um lugar público, cada jogador tem a sua vez de dizer *bom dia* a um passante. Faz mais pontos quem receber o cumprimento ou qualquer delicadeza em troca. Assim como neste jogo, o dispositivo criado em *Gotham Handbook* possui um caráter ludicamente experienciável, fazendo mover a engrenagem de uma sociabilidade aparentemente desinteressada, que ali é tornada possível. Sociabilidade que segue as regras mais fundamentais do contrato comunicativo, pois não se viabiliza para possibilitar a informação, mas se dá em função de uma troca afetiva, valorativa, como vimos em Parret. Tornar a vida em Nova Iorque mais interessante

significa exercê-la nos limites de sua não-utilidade. Mais uma vez o jogo infinito, sem regras e objetivos preestabelecidos, ao qual também se refere Parret.

Diferentemente de Mau-Wal, não há a escolha de um grupo social específico, não se tratando, assim, de uma busca por algo que supostamente possa ser socialmente representável, ainda que no trabalho da dupla isso também seja questionado, como vimos. Se na obra de Dias & Riedweg a alteridade revela-se através de uma singularidade não atrelada à identidade, também em Calle ela se manifesta a partir de uma experiência que põe em atividade uma subjetividade livre, ao léu, própria do existir, mesmo que esta seja possibilitada tão-somente pelo jogo proposto. Uma busca pela alteridade radical (como quer Foster), poderíamos dizer.

ACOSTUMAMO-NOS A ENTENDER O SUBJETIVO COMO AQUILO QUE É INDIVIDUAL, PESSOAL, PARTICULAR, PERTENCENTE UNICAMENTE A UM SUJEITO, OU ENTÃO ALGO ATRELADO À IDENTIDADE, QUE, COMO VIMOS, É SERIALIZADA E PRESSUPÕE UMA CARACTERÍSTICA SUBJETIVA PARTICULAR QUE ENQUADRA O INDIVÍDUO EM UM GRUPO QUALQUER. FÉLIX GUATTARI, NO ENTANTO, AFIRMA QUE A SUBJETIVIDADE É PLURAL, POLIFÔNICA E “NÃO É PASSÍVEL DE TOTALIZAÇÃO OU DE CENTRALIZAÇÃO NO INDIVÍDUO” (GUATTARI & ROLNIK, 2000). A SUBJETIVIDADE É CONSTRUÍDA EM MOVIMENTOS DE CRIAÇÃO, EXPRESSÃO E REAPROPRIAÇÃO. É PRECISO, PARA O AUTOR, CONSTRUIR UM PARADIGMA ÉTICO E ESTÉTICO PARA COMPREENDÊ-LA, CRIAR NOVAS E ORIGINAIS FORMAS DE EXISTÊNCIA. PARA DELEUZE (1996), EM DIÁLOGO COM FOUCAULT E NIETZSCHE, O PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO TRATA DA CONSTITUIÇÃO DE NOVAS POSSIBILIDADES DE VIDA, UMA OPERAÇÃO ARTÍSTICA QUE CRIA A EXISTÊNCIA COMO OBRA DE ARTE.

UM PROCESSO DE SUBJECTIVAÇÃO, ISTO É, UMA PRODUÇÃO DE MODOS DE EXISTÊNCIA, NÃO SE PODE CONFUNDIR COM UM SUJEITO, A MENOS QUE ESTE SEJA DESTITUÍDO DE TODA INTERIORIDADE, DE TODA IDENTIDADE. A SUBJECTIVAÇÃO NEM SEQUER TEM QUE VER COM A ‘PESSOA’: É UMA INDIVIDUAÇÃO, PARTICULAR OU COLETIVA, QUE CARACTERIZA UM ACONTECIMENTO (UMA HORA DO DIA, UM RIO, UMA ARAGEM, UMA VIDA...). É UM MODO INTENSIVO E NÃO UM SUJEITO PESSOAL. (DELEUZE, 1996, P. 77)

Também nesse sentido, e retomando o pensamento de Agamben, a *comunidade que vem* é esta que não está formada por nenhuma classe e que preserva uma singularidade que não passa pelo individual, porque inominável. A singularidade

só se manifesta como fruto de uma comunidade inessencial, “de uma conformidade que não diz de modo nenhum respeito a uma essência. O ter lugar, a comunicação das singularidades no atributo da extensão, não as une na essência, mas dispersa-as na existência” (AGAMBEN, 1993, p. 23). Se os nomes são, para Dias e Riedweg, contingenciais, em *Gotham Handbook*, eles já não são mais necessários, é no anonimato que se esboça a vida ordinária. Não estando centrada em nenhum sujeito específico, é em cada acontecimento que a subjetividade se transforma: na troca de um sorriso, através de uma conversa trivial, com um cigarro compartilhado. Poderíamos pensar em um movimento de subjetivação que põe em atividade uma comunidade estética, nos termos de Parret.

Importa acrescentar que, se a figura do *um qualquer* não pode referir-se a algo que é da ordem da classificação, será também inapreensível pela linguagem, e tampouco cumprirá a tarefa do conceito, a de reunir o que é diverso em uma única qualidade, pois a linguagem também não pode ser reduzida a uma produção de conceitos. Para Agamben, é preciso retirar as coisas que se diz do pertencimento a um conjunto, é preciso alcançar, produzir, inventar a singularidade, e não apenas reconhecê-la. Não significa um pertencer a algo, mas simplesmente pertencer. Então, não há essência nem existência, e sim um ser na sua emergência, uma maneira emergente. Trata-se do “acontecer da singularidade em si”, alimentada por um “livre uso de si”, que não dispõe da existência como propriedade, já que sua natureza é a impropriedade. “Muitas pessoas nas ruas parecem não estar indo a lugar algum” – relata D, o escritor que substitui Sophie no dia de domingo.

Como vimos em Michael de Certeau, não basta apenas representar o saber ordinário, mas nele infiltrar-se para dar conta de sua complexidade. O trivial, assim, não é apenas objeto do discurso, mas o seu lugar. O trivial é a experiência produtora do texto que se constrói em *Gotham Handbook*, é uma “linguagem em travessia” (SANTIAGO, 1989). É preciso, nesse sentido, para Agamben, encontrar na linguagem uma singularidade que não necessite ser enviada a um conjunto, pois ela não é um atributo, mas um efeito de sentido produzido no ser que vem, uma operação de produção de sentidos, como nos processos de subjetivação. E parecem ser esses processos que Calle está interessada em despertar, ao fazer de seu dispositivo um catalisador de falas marcadas por uma trivialidade absoluta. Constitui-se uma sociabilidade que não está posta à prova, mas somente entregue ao devir. Ainda que

estimulados por uma estratégia artística, são discursos absolutamente casuais e corriqueiros que *Gotham* produz como resultado.

Ele me respondeu que estava pensando em seu alfaiate. Perguntei por quê. Ele disse que não estava feliz com o trabalho: botões muito pequenos, calças muito apertadas. Aprendi que seu alfaiate mora em *Hester Street*; que ele o vê a cada dois meses; que ele não sabe quantos ternos tem porque há os que ele usa e os que não usa; que seu nome é Magadi e que é de Mali. Ele perguntou se é o homem mais frívolo que eu havia conhecido hoje. Respondi que é o mais charmoso. Ele interrompeu a conversa para tomar o *Canal Street*. Passaram-se quinze minutos. Trocamos mais de vinte sorrisos. (CALLE & AUSTER, 1999, p. 256)

Não há algo objetivo que se possa esperar em troca, ainda que apareçam sugestões e comentários acerca da obra, escritos na folha ou comentados com Sophie. “Gosto da generosidade disso” – escreve um passante, ou “Não quero usar isso, é uma propriedade privada” – comenta uma senhora em frente à cabine. Em *Gotham Handboo,k* parece haver uma busca de tal maneira indeterminada que não estabelece foco para lado algum, o que nos leva a crer nesta espera pela emergência de uma comunidade inessencial, guiada pelo afeto. Não apenas aquela que é filtrada pelo olhar da artista, ou aquela que aparece através dos escritos deixados pelo público visitante, mas uma comunidade por vir, construída em um movimento efêmero que quase não deixa marcas visíveis. A trivialidade das conversas registradas ao telefone também atestam tal hipótese: há pouco para interpretá-las, e Sophie realmente não o faz. Prova disso é a incompletude de uma só voz:

CHAMADA 1 [em 21/09] Deixe-me falar com Castello. ... Vinny está aqui, preciso de 25 inchs e o mesmo para o outro lado. ... Preciso de ferramentas e escada. (...)

CHAMADA 2 [em 22/09] Sim, alô? Alô?... Sim, estou pronto. ... É o Phyllis aqui, mande-me um carro para a Harrison com Greenwich.

CHAMADA 7 [em 24/09] Betty? Sim. Então, como vai?... Mas você deveria contar com isso. ... É claro que deveria. ... Sim, você sabe que deveria. ... Você está negando. ... Bem, por que não?... O que você quer dizer com Universo? Não está deixando você fazer o quê? (...)

CHAMADA 2 [em 26/09] Não, não estou acusando você, estou te perguntando. ... O que você sabe?

Na cabine que convida o visitante a apreciar algo que não é imediatamente reconhecível, ou, pelo menos, que não está diretamente determinado, o espaço público da rua impregna-se da privacidade do lar. No espaço público, convivem o íntimo e o corriqueiro, estabelecendo-se um ambiente em que a vida ordinária não é, apenas passa. Nesse espaço emerge a alteridade, na medida em que todas as conversas são motivo de igual interesse, e é como se toda passagem por ali contribuísse para tornar a vida em Nova Iorque de fato mais agradável. Se, como quer Zumthor (2000), escutar o outro é escutar a si mesmo, é através de uma multiplicação de vozes – essas conversas cujos ecos vão além das delimitações da cabine telefônica e ao, mesmo tempo, não ficam restritas ao aparato artístico criado – que a experiência estética é viabilizada, conformando-se nos termos de uma poética da alteridade. Alteridade que se materializa na figura de diversos outros: espectador, artista, passante, um sujeito qualquer. Mais ou menos como resume Zumthor, quando reflete sobre as lembranças de sua infância, nos anos 30, quando era estudante secundarista e transitava pelas ruas de Paris, observando o movimento dos camelôs, dos passantes, da vida urbana que se intensificava:

Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, (...) cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala. Renova-se então uma continuidade que inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia. (ZUMTHOR, 2000, p. 46)

O que habita a diferença é a subjetividade, a percepção de uma singularidade qualquer, o reconhecimento de que nela toda a beleza está para ser. Na folha de sugestões, alguém interpreta: “Apenas um artista poderia pensar algo como isso – sempre a necessidade de aperfeiçoar algo assim como a de criar beleza, conforto, e de dar sentido à dimensão das coisas simples da vida” (CALLE & AUSTER, 1999, p. 279).

Ao fim de um dia chuvoso, preenchido por várias recusas de sanduíches, objetos da cabine jogados na cesta de lixo e poucas gentilezas, Sophie resolveu pôr fim ao contrato, acreditando que os fatos negativos lhe teriam fornecido um sinal.

Junto ao que sobrou, acrescentou outro aviso: “Sentimos em informar que não poderemos continuar lhe servindo como temos feito. (...) Agradecemos-lhe muito por ter usado nossos serviços e pela generosidade dos comentários. Adeus” (CALLE & AUSTER, 1999, p. 289).

NESTA MESMA NOITE, “FATIGADA DE INVENTAR SORRISOS”, SOPHIE JANTOU COM PAUL AUSTER, QUE LHE DISSE: ‘ACABOU, SOPHIE. ACABOU. PODE PARAR DE SORRIR AGORA.’ (CALLE & AUSTER, 1999, P. 293)

Em *Voracidade Máxima* e *Gotham Handbook*, assim como em grande parte de suas obras, Maurício, Walter e Sophie saem do atelier e vão para o espaço das ruas. Visitam o real para apreender algo da vida ordinária, seja provocando um pequeno deslocamento em seu fluxo ininterrupto (*Gotham Handbook*), seja criando uma espécie de palco imaginário no qual o homem ordinário possa representar seu próprio papel (*Voracidade Máxima*)⁷⁵. A transposição para a rua confere grande potência a essas obras, ainda que a maioria delas retorne à instituição (galerias, museus) ao fim do processo. Isso porque o caráter público conquistado não será apenas conferido pelo espaço físico (a arte na paisagem urbana e não nas instituições), mas por estar paralelamente posto em jogo um espaço abstrato – por vezes rigidamente fixo, por vezes excessivamente movediço (DEUTSCHE, 1999)⁷⁶ – das nossas representações (do poder, do amor, da diferença, da culpa). Como explica Suely Rolnik, cuja avaliação também cabe para o trabalho de Sophie Calle:

(...) CABE NOTAR QUE, NOS DISPOSITIVOS DE DIAS & RIEDWEG, O INVESTIMENTO DOS ESPAÇOS DESTINADOS À COMUNICAÇÃO DE OBRAS NO ÂMBITO DA ARTE SE DÁ CONCOMITANTEMENTE À INVENÇÃO DE OUTRAS FORMAS DE TORNÁ-LAS PÚBLICAS, O QUE AS FAZ ATINGIR OUTROS ÂMBITOS. (...) EM OUTRAS PALAVRAS, AO REINSERIR O MUSEU E A GALERIA NA REDE VIVA EM PROCESSO, O DISPOSITIVO OS ENGLOBA AO INVÉS DE SUBMETER-SE À LÓGICA DE SEU ESTATUTO OFICIAL – ATIVA-SE SUA

⁷⁵ Nesta obra de Mau-Wal, a expressão *Voracidade Máxima* é também afixada em grandes letras adesivas, como uma sinalização de trânsito, no asfalto em frente ao apartamento onde estão sendo filmadas as entrevistas. Para os artistas, trata-se de uma associação da prostituição com o tráfego das grandes cidades, ambos caracterizados como problemas. “O trânsito serve como metáfora para a circulação de dinheiro, pessoas e impulsos sexuais.” (DIAS & RIEDWEG, 2003, p. 175)

⁷⁶ A autora está se referindo ao trabalho da artista Barbara Kruger, mas julgamos o seu raciocínio pertinente para esta discussão.

**CONDIÇÃO DE LUGAR PÚBLICO E A ESFERA DA ARTE
CONTAMINA-SE DE MUNDO. (ROLNIK, 2003, P. 230)**

É no âmbito das relações, entre nós e esses espaços, sobretudo no espaço da alteridade, que se efetivam e ganham potência esses trabalhos. Em *Voracidade Máxima*, um espaço íntimo é chamado a dialogar com uma dimensão política. Em *Gotham Handbook*, ao espaço de passagem é sugerida uma pausa e reivindica-se a dimensão privada do lar. *Meu nome na sua boca*, obra de Dias & Riedweg, pode trazer elementos interessantes para esta discussão, na medida em que reflete sobre o intercâmbio entre as dimensões pública e privada da experiência, além de focar a capacidade do rosto humano de expressar, ainda que anonimamente, questões ao mesmo tempo singulares e universais.

Na última semana do ano 2000, Dias e Riedweg propuseram a conhecidos seus que permitissem ter seus lábios e nuca filmados, enquanto diziam os nomes das pessoas com quem já haviam feito sexo. “Bocas jovens e velhas, pobres e ricas, burras e pensativas, banguelas e sadias, feias e bonitas, de homens e mulheres de diferentes classes sociais” (DIAS & RIEDWEG, 2002, p. 91). A instalação foi composta por diversos lençóis coloridos, pendurados em varais dispostos paralelamente ao longo da sala de exposição, em cujas extremidades opostas havia dois grandes lençóis brancos, nos quais foram projetados dois vídeos diferentes. Um deles mostrava as bocas dizendo os nomes de seus amantes. No outro, closes das nuca e de rostos com olhos fechados e um som em *off* de recados deixados pelos participantes do projeto em uma secretária eletrônica destinada a recolhê-los. A instrução era para que eles deixassem registrar o que quisessem dizer aos seus amados nesta ocasião. O resultado são “mensagens de amor, de buscas, de encontros e desencontros” (DIAS & RIEDWEG, 2002, p. 91), acompanhadas da campanha de telefones chamando e sons de toques ocupados. “Meu bem, quando você estiver indo dormir, eu já vou estar de pé de novo, desse lado do mundo. Tomara que durante meu sono teu sonho seja também o meu. Para que quando eu acorde você possa dormir tranqüila. Mais nada. Mais nada mesmo me distrai da falta que eu sinto de seus beijos.”

**MAURÍCIO E WALTER (2002) CHAMAM A ATENÇÃO PARA ESTA RÁPIDA PASSAGEM
ABERTA POR *MEU NOME NA SUA BOCA* ENTRE AS DIMENSÕES INDIVIDUAL E
SOCIAL: NOMES, EXPRESSÕES FACIAIS DIVERSAS, ROSTOS AO MESMO TEMPO
SINGULARES E ANÔNIMOS TORNAM PÚBLICA SUA INTIMIDADE E TRADUZEM A
UNIVERSALIDADE DO AMOR. AQUI O ROSTO NÃO ESTÁ ESCONDIDO PELA**

MÁSCARA, MAS PELO ENQUADRAMENTO, QUE SE FECHA E PARTICULARIZA-SE EM CADA BOCA QUE ACESSA SUA PRÓPRIA MEMÓRIA AFETIVA. O ESFORÇO DA MEMÓRIA ERA REVELADO PELA CONTRAÇÃO DOS LÁBIOS, A LÍNGUA QUE ATRAVESSAVA A BOCA, RISOS TÍMIDOS OU MALICIOSOS, UM CERTO CONSTRANGIMENTO, MUDANÇAS NA ENTONAÇÃO, MUITOS “HUNS” E “EHS”. “FLÁVIO, RONALDO, TOMAZ, ANDRÉ, CARINA, VOCÊ, VOCÊ, VOCÊ.” NESSA OBRA, POUCO IMPORTAM OS NOMES, DAS PESSOAS QUE ESTÃO A DIZER NOMES E DAQUELES QUE TEM SEUS NOMES VERBALIZADOS: DESSES ROSTOS NADA MAIS HÁ PARA SER INVESTIGADO ALÉM DA CAPACIDADE QUE TEM A MEMÓRIA DE AFETAR SEUS MÚSCULOS E FAZÊ-LOS SUBJETIVAR O AMOR. UMA OPERAÇÃO QUE TORNA COMPLETAMENTE INDISCERNÍVEL A IDENTIDADE E QUE SÓ PODERÁ SER REVELADA PELA SUBJETIVIDADE. E ASSIM RETOMAMOS AGAMBEN:

Porque se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual, mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável. (AGAMBEN, 1993, p. 52)

PARA MAURICE BLANCHOT (2001), O ROSTO É A FIGURA DA ABSOLUTA ALTERIDADE, A “EPIFANIA DE OUTREM”. *O OUTRO COMEÇA ONDE NOSSOS SENTIDOS SE ENCONTRAM COM O MUNDO*, O NOME DE UMA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE MAU-WAL. OU ENTÃO, COMO EM BLANCHOT: “QUANDO OUTREM SE REVELA PARA MIM COMO O QUE ESTÁ ABSOLUTAMENTE FORA E ACIMA DE MIM, NÃO PORQUE SERIA MAIS PODEROSO, MAS PORQUE, AÍ, CESSA MEU PODER, É O ROSTO” (BLANCHOT, 2001, P. 102). É INTERESSANTE OBSERVAR COMO O AUTOR UTILIZA ESSA METÁFORA PARA FAZER EMERGIR A IMAGEM DE UMA SINGULARIDADE COINCIDENTE COM A PERSPECTIVA DE AGAMBEN. O ROSTO, PARA BLANCHOT, TEM PRESENÇA INCOMENSURÁVEL, E TRANSBORDA SEMPRE A REPRESENTAÇÃO QUE PODEMOS FAZER DELE, QUALQUER FORMA, IMAGEM, VISÃO OU IDÉIA QUE SE POSSA AFIRMAR. “NÃO ME LEMBRO O NOME, LEMBRO VOCÊ” – DIZ UM DOS PARTICIPANTES DE *MEU NOME*.

O ANONIMATO DO ROSTO, ASSIM, É CAPAZ DE REVELAR, PATEMICAMENTE (RECUPERANDO O SABOR, DOCE OU AMARGO, DO QUE AINDA RESISTE), A SINGULARIDADE, AO CONTRÁRIO DO QUE PODERÍAMOS PENSAR – QUE ESTA DEVERIA TOMAR CORPO EM UM SUJEITO INDIVIDUAL, NOMINÁVEL. APROPRIEMOS DA PERGUNTA DE SILVIANO SANTIAGO: “COMO COMPOR COM O SINGULAR E ANÔNIMO O COLETIVO, SEM RECORRER À UNIFORMIZAÇÃO, SEM SE VALER DA INDIFERENCIAÇÃO?” (SANTIAGO, 1989, P. 58) AINDA QUE ESTEJA SE REFERINDO À FIGURA DO LEITOR, O RACIOCÍNIO DE SANTIAGO NOS ILUMINA NA COMPREENSÃO DA SUBJETIVIDADE EXPRESSA PELO ROSTO QUALQUER. NELE, O SINGULAR NÃO SE CONFUNDE COM O PESSOAL, MAS É ANÔNIMO. “NEM UM ÚNICO NEM TODOS. QUALQUER, DESDE QUE ENFRETE AS EXIGÊNCIAS: SINGULAR E ANÔNIMO” (SANTIAGO, 1989, P. 57). É COM OS VERSOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE QUE O AUTOR RESPONDE, “UM JEITO SÓ DE VIVER / MAS NESSE JEITO A VARIEDADE, / A MULTIPLICIDADE TODA / QUE HÁ DENTRO DE CADA UM” (DRUMMOND *APUD* SANTIAGO, 1989, P. 58). OU ENTÃO, COMO ESCUTAMOS EM UM DOS RECADOS DEIXADOS NA SECRETÁRIA ELETRÔNICA EM *MEU NOME NA SUA BOCA*: “EU NUNCA ACREDITEI ENCONTRAR EM VOCÊ A MINHA LOUCURA. (...) VOCÊ ME COLOCA DIANTE DO PIOR E DO MELHOR DE MIM MESMO. (...) ALGUMA COISA MARAVILHOSA ESTÁ APENAS COMEÇANDO. E PODE PREENCHER UMA VIDA INTEIRA.”

5. Viver a obra (conclusão)

A relação entre arte e vida – traduzida por uma certa obsessão pelo real, nutrida por diversas manifestações da arte contemporânea – é também para nós objeto de fascinação. Para compreender tal relação, buscamos circunscrevê-la em um diálogo entre os campos da comunicação e da arte e, mais especificamente, através da contaminação recíproca entre as dimensões estética e ordinária da experiência, expressa pela figura de um atravessamento, como tantas vezes o qualificamos. Apesar de reconhecermos que as fronteiras da pesquisa e da crítica em arte são bastante maleáveis – como vimos em Foster (que se inspira na psicanálise), Bourriaud (através de uma preocupação quase sociológica) e Rancière (que procura uma ligação entre arte e política) –, o exercício de lançar um “olhar comunicativo” (como quer José Luis Braga) para as obras de Sophie Calle, Maurício Dias e Walter Riedweg possibilitou-nos compreender, de maneira renovada, a noção de experiência estética. Um tipo de experiência que se nos apresenta, após percorrido um determinado percurso, não exclusivamente ligada a um objeto de arte e ao espectador, mas que aponta para a possibilidade e presença de processos estéticos no âmbito da própria experiência comum. Também as noções de mediação, interação e processo serviram-nos como interessantes intercessores do diálogo entre os dois campos.

A elaboração dessa problemática – mais de âmbito teórico-conceitual do que notavelmente prático – e a construção de todo esse percurso para resolvê-la é posterior a algo que se instala em outro campo, o do desejo, traduzido pelo encantamento que as obras de Calle, Dias e Riedweg despertaram em nós. É por esse outro campo que começamos a procurar por aquilo que, em determinado momento, chamamos de uma poética da comunicação, algo que nos ajudasse a pensar a arte para além das práticas institucionalmente definidas ou do objeto artístico em sua ontologia. Esse lugar de fronteira (mais do que de interseção) foi demandado pelas próprias obras. Se nestas, a experiência comunicativa é um *a priori* para a experiência estética, foi preciso fazer movimentos continuados de um campo ao outro, tomando-lhes

emprestadas perspectivas que satisfizessem, a cada momento, um tipo de demanda das obras. Ainda que a noção de estético abrigue uma forma relacional em ambos os campos – como vimos sobretudo em Parret e Bourriaud –, não seria possível encontrar aí nem uma coincidência nem uma convergência conceitual e lógica absolutas.

Lançar mão da noção de experiência estética, em detrimento da experiência artística, significou para a pesquisa uma estratégia metodológica que possibilitou compreender, para além das poéticas pessoais de cada artista ou das práticas de recepção, uma potencialidade própria da experiência que esses processos colocam para funcionar, antes mesmo de se configurarem como obra. Para que fosse possível abandonar um raciocínio de ordem mais abstrata (especialmente presente nos capítulos 1 e 3) e partir para outro mais concreto (ou seja, a materialização dessas questões na análise), as conexões conceituais foram transpostas para a seguinte questão: Como estes artistas traduzem a equação entre arte e vida? Se as especulações sobre “a maneira como a arte deva operar as coisas do mundo”, ou sobre “os comentários que estas obras são capazes de tecer sobre a vida” soam amplas demais, é em Michael De Certeau que encontramos uma maneira de traduzi-las e viabilizá-las: Como não apenas representar, mas infiltrar-se no saber ordinário?

A questão de Certeau talvez tenha representado o elo mais importante, o fio condutor entre as operações teóricas e analíticas que tecemos ao longo da pesquisa. E não é justamente este o objetivo de uma conclusão: a verificação das possibilidades (o sucesso ou o fracasso) de se conformar em relações entre o que se especula teoricamente e o que nos é dado ver na análise? Seguir a indicação metodológica de Certeau – perceber as estratégias dos artistas para infiltrarem-se no saber ordinário – foi a única maneira de alcançar a principal hipótese da pesquisa: de que sua arte dá forma (uma “forma-força”⁷⁷, nos termos de Zumthor) a uma potência política e estética que está na própria existência. Por um lado, através de um olhar comunicacional, descrevemos a maneira com que esses artistas são capazes de

⁷⁷ Paul Zumthor lança mão da idéia de *performance*, modo de comunicação próprio da cultura popular, para pensar o poético ligado a uma corporeidade. Termo antropológico, e não histórico, a *performance* refere-se a um momento presente, a uma presença imediata. Mais uma vez marcando uma distinção com o artístico, ela está sempre a atualizar virtualidades. Daí a necessidade de compreender a experiência estética nos termos de uma forma-força, algo que se dá não apenas no espaço, mas na virtualidade do tempo, e que não se viabiliza apenas por sua materialidade, mas a partir de uma intenção.

iluminar as potências da vida ordinária. Por outro, a noção de experiência estética reavivou-nos o cuidado de não lançar um olhar ingênuo ou purista para a experiência comum, como se os artistas precisassem apenas de apontar para algo que se desse independente de sua presença.

Ainda que tivéssemos desde o início lançado a hipótese de um atravessamento como significado da contaminação recíproca entre as esferas da arte e da vida, afoitos em encontrar a poesia da vida ordinária, poderíamos ter sido, de certa maneira, cegados por nossas expectativas. Como previsto na metodologia, a análise fez um movimento duplo, um deles privilegiando a questão da experiência estética – pensando o dispositivo como estratégia comunicativa para provocá-la – e outro priorizando a experiência ordinária em relação às estratégias utilizadas pelos artistas para iluminá-la. A separação dessas duas esferas, mesmo se conduzida por uma estratégia metodológica, poderia criar uma armadilha, e de fato o fez. Em breve entrevista por *e-mail*, esclarecemos com Maurício Dias, alguns detalhes técnicos das obras que compunham o corpo de análise. Em *Voracidade Máxima*, havíamos inicialmente notado uma certa diferença entre os relatos escritos que aparecem no catálogo da exposição e os depoimentos registrados pelo DVD. Como o catálogo nada esclarecia sobre o fato, conduzimos a análise certos de que ambas as falas tinham sido proferidas pelos garotos de programa. Ainda assim, perguntamos a Dias se os *chaperos* foram estimulados a escrever e por que os depoimentos escritos não apareciam nos registros videográficos. A informação de que estes haviam sido escritos pelos próprios artistas serviu-nos como uma indicação instigante do processo de contaminação e atravessamento ao qual nos referimos ao longo de toda a pesquisa.

O que a obra de Calle, Dias e Riedweg nos mostra é que não há como traçar uma fronteira clara e nítida que separe o que vem da arte e o que vem da vida ordinária. Da mesma maneira, não há como afirmar que há uma maior potência nos depoimentos escritos pelos artistas em *Voracidade Máxima*, já que eles mesmo afirmam que se inspiraram, diariamente, nas falas dos michês. Tampouco em Sophie, quando afirma produzir mentiras resultantes de sua frustração com aquilo que não encontrou na experiência real. Como explicam Maurício e Walter: “Contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e as tensões se apresentem”. Voltando a Maurice Blanchot, não devemos reduzir o desconhecido ao já conhecido e, como provam os artistas, o espaço da comunicação é mesmo de impossível reciprocidade. Calle, Dias e Riedweg sabem que estão

separados do outro por essa exterioridade ou alteridade radical a que se refere o filósofo. Não são desprovidos de tensões esses encontros. E, como já dissemos, não há um espelho transparente a traduzi-los.

Por isso, não poderíamos estar nos referindo apenas a uma espécie de antropologia das subjetividades, mas a algo que só o estético (ainda que não precise configurar-se como uma forma artística, como vimos em Zumthor) parece ser capaz de resgatar. É como afirmou Maria Tereza Cruz (1991a), na esteira de Blumentberg: apenas esteticamente podemos realizar o desejo de sermos diferente daquilo que somos. Se a experiência estética deve passar pelo filtro da arte, se deve ser experiência artística, importa menos. O que nos ensinam as estórias de Balzac e de Pigmalião, assim como as obras de Sophie, Maurício e Walter, é que se trata de uma alimentação recíproca, a arte atravessando a vida e a vida atravessando a arte. A vida travestida de arte ou a arte constituindo-se a partir da vida. É bonito o que Teixeira Coelho retira da novela balzaquiana: às vezes é preciso mergulhar numa outra vida – a arte – que nos permita enfrentar a nossa. Mas se não fosse assim, diz o crítico, não apenas a vida não valeria a pena, como também a arte não interessaria.

Se a experiência ordinária pode converter-se em experiência estética, é porque esta envolve dimensões subjetivas, éticas e políticas acerca das diferentes realidades que emergem, realimentando o ciclo. Confirma-se, assim, o estatuto de uma dimensão estética já não remetida apenas à *poiesis*, mas também à *praxis*. Sem desejar abordar as dimensões ética e política em suas complexas e sólidas tradições filosóficas, mas com intuito de levantar alguns dos vários desdobramentos conceituais que nosso problema de pesquisa poderá gerar, trazemos para a conclusão esta triangulação estética/política/ética, pensada por alguns autores que apareceram em momentos importantes da pesquisa.

Herman Parret vê o político como um entrelaçamento entre o social e o sensível, como um fornecedor de um certo dinamismo para o *sensus communis*, “onde o social é sensibilizado e o sensível socializado” (PARRET, 1997, p. 200). Ir além da pragmática, para o autor, significa pensar em uma estética da comunicação que valoriza, na *polis*, a solidariedade e o afeto, valorização que não deixa de ser uma ação política. Para Suely Rolnik, por sua vez, um afeto indissociavelmente político e artístico move as ações de Dias & Riedweg, ainda que se trate de uma micropolítica, que põe em atividade os desejos, a abertura para o outro, o contágio, os processos de

subjetivação e a criação de territórios. A “liberdade de ser” é, ao mesmo tempo, um projeto estético e político (MORAIS, 1995).

Nesse sentido, o que vimos em Deleuze como possibilidade de vida ou processos de subjetivação está diretamente ligado não apenas a uma estética da existência, mas também a uma ética, na medida em que esta diz de regras facultativas, da fixação de valores variáveis. A pergunta de Deleuze parece ser de algum modo respondida pelos três artistas: “Teremos nós maneiras de nos constituirmos como ‘si próprio’ (*soi*), e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente ‘artísticas’, para além do saber e do poder?” (DELEUZE, 1996, p. 77)

Por fim, é na inspiração kantiana de Parret que encontramos a intersubjetividade (tão cara à atividade comunicativa) como ponte para um pensamento, ao mesmo tempo, estético, político e ético. Se para Kant a experiência estética já não estava fechada no domínio da consciência, mas no da intersubjetividade, Parret nos mostra que hoje o sujeito (seja ele ator social, artista ou espectador) nunca experimenta algo apenas em relação a si mesmo, mas sempre também em relação ao outro, o que pressupõe necessariamente uma atitude ética. Maurício, Walter e Sophie não apenas experimentam, eles mesmos, mas traduzem, alimentam, sugerem, propõem e colocam em obra todas essas questões. Parafraseando Antonio Cícero, perdida neles, a voz do outro ecoa.

Habitar as fronteiras. Entre a arte e a vida, entre a estética, a política e a ética, entre o nós e o outro. Habitar um lugar que extrapola a experiência comunicativa (por mais que digamos que ela é processual, circunstancial, aberta), mas que ainda não pertence à arte, menos ainda se esta funciona apenas como uma moldura, uma seta exclusora e legitimadora. Num movimento contrário, o sangue passa a correr nas veias da estátua de Pigmalião, que, de face corada, cede ao beijo do escultor.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- ALLIEZ, Éric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed.34, 2000.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira de 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AUSTER, Paul. *Leviatã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BABHA, Homi K. Abrindo uma porta para o mundo: Os Raimundos, Severinos e Franciscos. In: *Arte contemporânea Brasileira: um e/entre outro/s*. Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, 1998.
- BALZAC, Honoré de, 1799 – 1850. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comuniquê, 2003.
- BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ / N-Imagem, 1997.
- BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 2001.
- BRAGA, José Luis et al. Análises. In: WEBER, Maria Helena et al (orgs). *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002. Cap.4, p.249-293.
- BRAGA, José L. Constituição do campo da comunicação. In: BRAGA, José L. et al (orgs.) *Campo da comunicação. Caracterização, problematizações e perspectivas*. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 2001.
- CALLE, Sophie. *M'as – tu vue*. Barcelona: Éditions Xavier Barral, 2003.
- CALLE, Sophie. AUSTER, Paul. *Double Game*. London: Violette Limited, 1999.
- CALLE, Sophie. *Relatos*. Barcelona: [s.n.], 1996.

- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP: USP-MAC, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CLOT, Manel. Figuras de la identidad. In: CALLE, Sophie. *Relatos*. Barcelona: [s.n.], 1996.
- COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, Honoré de, 1799 – 1850. *A obra prima ignorada*. São Paulo: Comuniqué, 2003
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- CRUZ, Maria Tereza. Arte e experiência estética. In: *Percepção estética e públicos da cultura*. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 1991a.
- CRUZ, Maria Tereza. Experiência estética e estetização da experiência. In: *Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética*, n.12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991b.
- DANTO, Arthur C. The world as warehouse: Fluxus and Philosophy. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Org. HENDRICKIS, Jon. Brasília/ Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002a.
- DANTO, Arthur C. *El transfiguración del lugar común*. Una filosofía del arte. Barcelona: Paidós Estética 31, 2002b.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporâneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana. Cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Lisboa: Vega Limitada, 1996.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Breaking ground: Barbara Kruger's spatial practice. In: KRUGER, Barbara. *Thinking of you*. Los Angeles: [s.n.], 1999
- DIAS & RIEDWEG. *Possibly talk about the same*. Barcelona, Macba, 2003.

DIAS & RIEDWEG. *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*. Curadoria Catherine David. Rio de Janeiro: Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

DUARTE, Claudia. *Olhando o grande vidro como interface*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUCHAMP, Marcel. *Escritos: Duchamp du signe*. Trad. Gloria Moure. Barcelona: Editorial Gili y Galla, 1978.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. In *Communications, Vidéo*, nº 48. BELLOUR, Raimond e DUGUET, Anne-Marie (orgs). Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

DUVE, Thierry de. Kant depois de Duchamp. In: *Arte & Ensaio* nº 5. Rio de Janeiro, Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 1998.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Trad. Júlio Simões. São Paulo: Nobel, 1995.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal S.A., 2001.

FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Paradigmas da comunicação: conhecer o quê? In: MOTTA, L.G. et al (orgs.). *Estratégias e culturas da comunicação*. Brasília: Ed. Unb, 2002.

FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Reflexões sobre a comunicação: esse estranho objeto. *Revista Geraes*, Belo Horizonte, n. 48, jul. 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. Coleção Diagrama-14.

GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GUIMARÃES, César. *A experiência estética e a vida ordinária*. Dez. 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em 15 jan. 2005.

GUIMARÃES, César. O campo da comunicação e a experiência estética. In: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, Antônio (orgs.). *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

GUIMARÃES, César. Estetização da experiência ou banalização da experiência estética? In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *As luzes da arte: homenagem aos cinquenta anos da publicação da Dialética do Esclarecimento*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, D. (org). *Ética e estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estetica*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* RS: Ed. Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel Kant. Parágrafos selecionados da Crítica da faculdade o juízo. In: DUARTE, Rodrigo (org). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

KOSUTH, Joseph. Art after philosophy and after. In: *Art after philosophy and after; collected writings, 1966-1990*. London: The MIT Press, 1991.

LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Roxo, 1999.

LOPES, Denilson. *Do silêncio culturalista ao retorno da estética*. Texto inscrito no GT 'Fotografia, cinema e vídeo' da Compós 2004, realizada em São Bernardo do Campo, SP.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e ofícios editora LTDA, 1995.

MELENDI, Maria Angélica. *A Imagem Cega*, Tese de Doutorado, FALE, UFMG, 1999.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. Tese de Doutorado, PUC-SP, 2004.

MONREAL, Luis. Apresentação do catálogo de Sophie Calle. In: CALLE, Sophie. *Relatos*. Barcelona: [s.n.], 1996.

- MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação. Além da pragmática*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PELBART, Peter pá. *Vida capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PERLOFF, Marjorie. Dada sem Duchamp; Duchamp sem Dada: A tradição vanguardista e o talento individual. In: *Anais de Abralic*. Ilha de Santa Catarina, 2000.
- QUÉRÉ, Louis. D'un modele épistemologique de la communication à un modele praxeologique. In: *Réseaux*, n. 46/47. Paris: Tekné, mar-abril 1991. Tradução livre não publicada.
- RANCIÈRE, Jacques. A arte além da arte. In: *Folha de São Paulo*, caderno Mais, 24 /10/2004.
- RANCIÈRE, Jacques. In: *Folha de São Paulo*, caderno Mais, 01/02/2004.
- RIDING, Laura. *Mindscapes. Poemas*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Comunicação e cultura. A experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Presença, 1994.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. Arte e experiência. In: *Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética*, n.12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991.
- ROHDEN, Valerio. Aparências estéticas não enganam – sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. In: DUARTE, Rodrigo (org). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ROLNIK, Suely. Otherness beneath the open sky. The political-poetic laboratory of Maurício Dias e Walter Riedweg. In: *Possibly talking about the same*. Barcelona: Macba, Museu d' Art Contemporani de Barcelona, 2003.

SCHWARZ, Arturo. Os readymades. In: DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987. (Catálogo de exposição).

SEEL, MartIn: Razão estética. In: *Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética*, n.12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: 34, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SIGNATES, Luiz. *Estudo sobre o conceito de mediação*. Texto inscrito no GT Recepção da Compós 1999, realizada em Belo Horizonte, MG.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Miraflores: Difel, 1999.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Performace recepção leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Videografia

Mau Wal. Encontros Traduzidos. Direção: Fabiana Werneck e Marco Del Fiol. 52 min. VHS, SON., COR, 2002.

Mera Vista Point. Direção: Maurício Dias e Walter Riedweg. VHS, SON., COR, 2002.

Meu nome na sua boca. Direção: Maurício Dias e Walter Riedweg. VHS, SON., COR, 2000.

Os Raimundos, os Severinos de os Franciscos. Direção: Maurício Dias e Walter Riedweg. VHS, SON., COR, 1998.

Question Marks. Direção: Maurício Dias e Walter Riedweg. VHS, SON., COR, legendado, 1996.

Voracidade Máxima. Direção: Maurício Dias e Walter Riedweg. DVD, SON., COR, 2003.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)